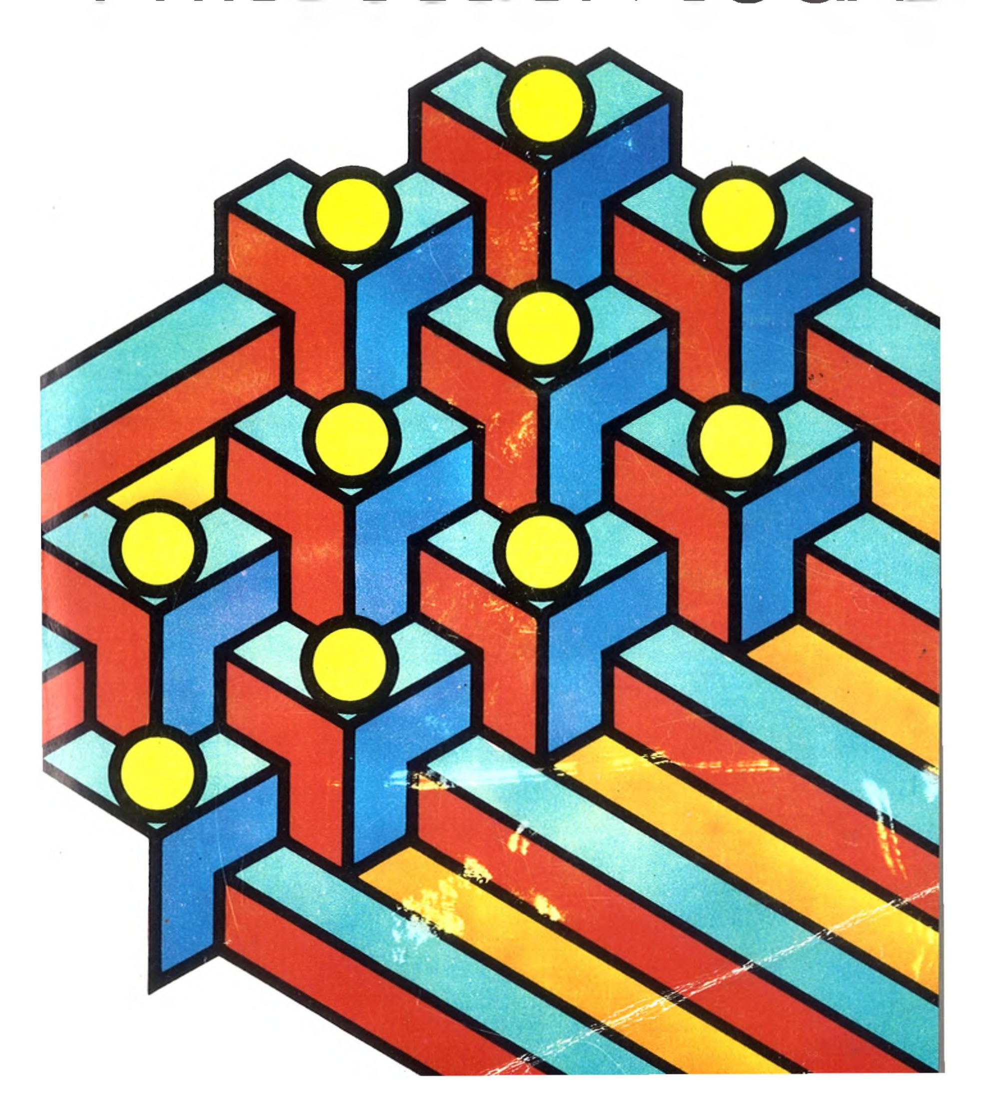
EDITORIAL SUDAMERICANA

NOE JITRIK

PRODUCCION LITERARIA Y PRODUCCION SOCIAL



PRODUCCIÓN LITERARIA
Y PRODUCCIÓN SOCIAL

NOÉ JITRIK

PRODUCCIÓN LITERARIA Y PRODUCCIÓN SOCIAL

EDITORIAL SUDAMERICANA
BUENOS AIRES

PRINTED IN ARGENTINA
IMPRESO EN LA ARGENTINA
Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723.

ÍNDICE

PRÓLOGO

"NO ES LA MISMA COSA CON OTRO NOMBRE"

En la conmocionada vida política que vivimos los argentinos desde hace algunas décadas plantearse problemas relativos a esa actividad más o menos mendicante que se denomina "crítica literaria" puede parecer extraño, evasivo o, por lo menos arrogante. La política, en sus formas menos conversadas —por decirlo así—, llena el espacio mental, emotivo y aterrado de muchos argentinos, si no de todos, que contemplan cómo viejas y quizás desgastadas formas de la relación social se vienen abajo con un estrépito de clavos que cierran para siempre más de un féretro, sin dar lugar a formas nuevas que, en su novedad, pudieran hacer la vida más atractiva y excitante; los restos que aparecen —trágicas o melancólicas reviviscencias, desechos de olvido que por la fuerza quieren imponerse— la hacen, en cambio, excitada y temblorosa, como si la vida fuera *una necesaria o imprescindible persecución. Cambio de grado quizás, tan solo, de la violencia ocultada y más o menos discutida a la violencia gritona que consolida —mediante una praxis brutal— una política del Estado y contribuye a hacer sustantiva una legislación hasta ahora relativamente hueca, relativamente interpretable y, por lo tanto, relativamente hipócrita. Es de todos modos una novedad esta conversión aunque no consista en innovaciones largamente deseadas y esperadas tales como una redistribución de los ingresos o una recuperación para el país de sus fuentes de recursos: la novedad es un escandaloso rastreo, una gigantesca campaña de intimidación que hace trizas, por ahora, el viejo y nunca del todo cumplido ideal de la lucha por y de las ideas. Clima darwiniano en el que muchos caen... ¿pero quiénes son los más capaces, quiénes son los que finalmente van a sobrevivir?*

Acaso previendo esta declinación —previsible— de la racionalidad escribí en 1970 el prólogo a El fuego de la especie, *que en gran medida era un libro sobre la literatura. ¿Entonces tenía vigencia hacer crítica literaria y ahora no? La literatura no es más que uno de los canales por los que circula, con su poder y su turbulencia, la vida social, de modo que defender en ese campo una posibilidad, la permanencia de un espíritu inquisitivo, era reclamar su perduración en los otros canales, para el conjunto. El reclamo se muestra, cuatro años después, justificado, aunque no satisfecho: ¿puede pretenderse desde la literatura que la sociedad entera modele su rumbo cuando la política misma, que debería por lo menos enderezarlo, no hace más que torcerlo? Hoy la irracionalidad dirime las diferencias pero también hoy, más que nunca, es preciso ratificar una fe, reivindicar una actitud crítica, postular para la existencia nacional una vida decorosa en el plano de la producción teórica, reclamar para la Argentina y para América Latina una independencia productiva en todos sus campos, aspirar a un autoconocimiento mediante medios propios de conocimiento y de reflexión.*

Desde entonces hasta hoy todo se agravó para la así llamada "crítica literaria" sin contar con que todo se agravó también para la literatura misma. Instante de confusión y de tedio, ya no sabemos muy bien qué es, se habla de que no hay "valores", de la muerte de la novela, de la imposible oscuridad de la poesía y, en fin, de la general prescindibilidad de este campo en favor de un pensamiento de lo inmediato. Como en plena época burguesa, el escritor —pero no porque esté fuera del circuito de producción sino porque está obligado a actuar según lo que le marca el circuito de producción— es un secundario, un marginado, casi un "raro". Entonces, ¿cómo volver a discutir estos problemas, cómo volver a integrarlos con lo real?... pero no con la apariencia que de lo real se fabrican quienes dominan la vida de la sociedad.

Ni la literatura ni la crítica literaria son víctimas del restante movimiento social; son, en cambio, seguramente víctimas de los

criterios que se dan a sí mismas para desarrollarse e incidir en la vida social. No hablo de "toda" literatura ni de toda crítica pero si, por ejemplo, algunos escritores y críticos, atendiendo demasiado a lo que presumiblemente pide una aspiración política —que por su lado se presenta como lo obvio, como la naturaleza misma, el "pueblo" sin más—, conciben un engendro que se autodesigna como "populismo" y que no hace más que paralizar sus respectivas capacidades productivas queriendo también dictar las normas para el conjunto, por qué achacar las consecuencias a la estructura social; si, por otro lado, atendiendo demasiado angustiosamente a una voluntad de permanencia tranquila, cierta crítica y cierta literatura —que podemos designar como académicas— rechazan todo intento de ponerse en cuestión, de interrogarse acerca no solo de su función sino de su sentido, a nadie más que a ellas debe atribuirse su desprestigio y su desgaste: la estructura siempre tira para abajo, reclama por su permanencia; son los hombres quienes pueden enfrentar la inercia o bien dejarse llevar por ella. De hecho, ya sea por tranquilidad reaccionaria, ya porque los intentos populistas —anexados a una mística que no se confiesa como mística sino como único camino hábil y posible, prisioneros metodológicamente de una sociología de segundo orden, tan diluida en la generalización que nada tiene que ver con las posibilidades de entender la literatura desde la sociología— confunden y desvalorizan casi con deleite aun más el campo, la "crítica literaria", por lo menos tal como se presenta en su más vulgar y reconocido aspecto, debe estar divisando un futuro desagradable para sí, una suerte de desarme en medio de la contienda, la aplicación de un reglamento del que había creído poder eximirse durante los muchos años en que, aparentemente, no había entrado en crisis; la hora de la verdad la encuentra perdida, aferrándose como puede a tablas de salvación que le vienen de afuera y en cuya eficacia cree dogmáticamente —el estructuralismo— porque no está en condiciones de pensar ni de pensarse.

Difícil su situación: condenada a la superficialidad periodís-

tica o a la autofagia universitaria, su campo y su dominio parecen ser el campo y el dominio de lo prescindible: sobrevive como lo insignificante y, en el mejor de los casos, cuando agrede, se le admite cierta potencia aunque siempre se reconoce y es reconocida en la ideología del podenco sudoroso que no logra morder los talones del noble animal del arte. Y, sin embargo, a pesar de ello —de ahí la irritación del mundo contra ella— reclama privilegios, cátedras, columnas, sillones, libros, una suma de espacios que la sociedad, muy razonablemente podría destinar y a veces destina a otros fines.

¿Muerte por lo tanto de la crítica literaria? ¿Sin atenuantes, sin conmiseración? Los formalistas rusos de 1916 y los alemanes sabios del primer estructuralismo quisieron conjurarla con el sagrado emblema de la ciencia, esto es, queriendo que la crítica literaria fuera una ciencia, hablando de ella como si ya lo fuera. Intentos que no pueden desdeñarse pero que no han impedido que lo que se entiende corrientemente por "crítica literaria" aparezca como condenado aunque la "crítica" lisa y llana sea todavía y siempre para el ser humano lo mínimo que lo define, lo indispensable, lo imprescindible en su posición sobre la tierra. Situación paradojal de la crítica literaria entonces: validada en lo general, inválida en lo particular de su ejercicio, incapaz de mostrar con claridad su legitimidad desde su fundamento hasta su práctica, porque, ante todo, qué es "criticar" y con qué derecho algunos se arrogan ese derecho.

El saber vulgar responde a estas preguntas; la respuesta más trivial, acaso una de las más viejas, la más socorrida aunque la haya enunciado alguien como Flaubert, indica un desplazamiento: los críticos son "escritores fracasados" que destilan simplemente su impotencia escudándose en la presunta objetividad de una práctica que nadie tiene interés en definir ni precisar; acaso los hechos confirmen este punto de vista lo que no es ni suficiente ni da cuenta de todos los elementos que integran la cuestión. Se habla también de "orientación", de "función social", incluso de la crítica como un primer nivel de lectura, pero sigue

en penumbra su sentido que no es otro que una participación específica en el movimiento general de la sociedad para su transformación.

Si la "crítica literaria" yace en la situación triste de la prescindibilidad y la existencia formal es porque no ha cumplido con esa exigencia, con ese sentido, pero también es cierto que lo ha intentado a veces, que ha tratado de hacer de su crisis de existencia una crisis de madurez. Si esto es así, la condena que parece afligirla se aligera, se abre un mundo de dudas, ciertas experiencias permiten regresar a su campo del mismo modo que invariablemente se regresa a la literatura a pesar de que en ciertos momentos todo en una sociedad está encaminado a gritar acerca de la acción directa, acallando la palabra de la acción que necesita de palabras para preparar un cambio. No es un misterio que este es uno de esos momentos: los gritos sobre la acción —que no devienen acción transformadora— pero también los gritos de la muerte tapan —pero no sofocan— un discurso que sin embargo tiende a configurarse desde otra parte y que terminará por formularse con todas las de la ley. Por supuesto, no podríamos designar a este sitio como la "crítica literaria", por lo menos en sus más notorias formas actuales, pero en cambio es desde la literatura que pretendemos, al reconocer en ella una energía verdadera y con sentido, dirigir un discurso que tenga que ver con el discurrir del conjunto social. Allí donde la política no atinó a encontrar una palabra ordenadora que condujera a lo que algunos llaman "liberación", otros "revolución" y todos, de una u otra manera "cambio", una reflexión no conservadora ni reivindicativa, una reflexión crítica sobre la literatura puede, tal vez, recuperar un sentido, reconocer conexiones, definir con algún futuro su propia parcela con el fin de contribuir a que reconocimientos mejores se produzcan en otras parcelas de la producción social.

Creo que se puede discenir que no hablo desde el privilégio de la literatura o del arte ni desdé el reproche por la "incomprensión" social respecto del arte. Tampoco hablo desde la esencia ni desde la política entendida como una imposición que in-

voca el interés general sin probarlo sino desde la necesidad —rasgo primero del susodicho discurso en ciernes— de comprender el plano en el que activamente se vinculan ciertas prácticas sociales o sea un movimiento que el debatirse en ciertas formulaciones provenientes de lo político intenta tapar pero no logra liquidar; ese movimiento —engendrado en el fundamento mismo de un cambio en la estructura— se ha ido incrementando históricamente, acaso haya conseguido o pueda conseguir un lugar preciso desde donde hablar. Su palabra no tiene todavía otra forma que la de la crítica literaria, es tal vez incompleto y parcializado, no sirve todavía para otros canales de pensamiento pero no cabe duda de que va a su constitución como tiende a constituirse en este país, a pesar de todo, un campo teórico no humillado, respetuoso de lo que los modelos pueden dar, no de lo que quieren imponer. Y si digo este país digo América Latina en su conjunto aunque hoy este país sea el escenario en el que él drama se me encarna con más hondura.

Dicho de otro modo, gracias al esfuerzo de muchos, de a poco, secretamente, sometiendo a la "crítica literaria" a un ataque riguroso, se está produciendo el rescate de una actividad, de una producción que se realiza en el más denso de los materiales con que se maneja el hombre: el lenguaje. Considerada la literatura —y la crítica— como "trabajo", puede empezar a abandonar sin riesgos su ambigua residencia, la del privilegio y la intocabilidad, para empezar a tocarse no solo con el restante trabajo humano sino con lo que el trabajo humano procura y espera, en el campo de la transformación del lenguaje, de sus propias fuerzas, reprimidas por una secular adulteración, eso que hace que solo unos pocos puedan realmente trabajar —transformar— y que unos pocos puedan usufructuar de lo que aquellos que no pueden realmente trabajar —como dueños de su capacidad de trabajo— producen.

En mis Ensayos y Estudios de Literatura Argentina *me preocupé por señalar que me estaba interesando, más que un abordaje desde un exterior sociológico o psicológico de la literatura, la*

literatura como sistema de signos, como código, como lenguaje específico. Era una manera de empezar a situar el campo luego de haberlo querido rodear —describir— desde afuera. Posteriormente, en El fuego de la especie *reivindiqué la perduración de lo crítico como el alimento mismo del hombre, lo que le justifica el vivir, su lucha contra el tiempo, la radicación en un espacio. Ahora, en esta cuarta serie de trabajos sobre cuestiones literarias (la primera, de 1965, se tituló* Escritores argentinos: dependencia o libertad) *quiero añadir algo más, algo que considero un factor de progreso, un concepto al que después de diversas tratativas he llegado y que ya considero adquirido y que uno no del todo secretamente todos los artículos de este libro: se trata del concepto de* Trabajo Crítico, *incluido por otra parte en el título de uno de los análisis textuales presentados.*

Por un lado, el concepto se incorpora desde una decadencia —la de la ya cuestionada "crítica literaria" y a partir de ella— pero, por el otro, se inscribe en o responde a un vasto soplo crítico que en todos los órdenes del conocimiento está conmoviendo en la actualidad un pensamiento cuyas bases, aparentemente inconmovibles, se están resquebrajando en lo económico y lo político. Soplo epistemológico, búsqueda de sistemas internos a la literatura, entre la literatura y la producción de conocimiento qué se puede lograr a partir de ella, entre este circuito de dos términos con los otros circuitos del conocimiento humano. A través de estas intersecciones, en la interdependencia y la interrelación, prácticas tan inciertas como la "escritura" pueden recuperar el espacio social que alguna vez tuvieron; desarrollando en "actos críticos" este concepto —que implica una teoría— podría llegar a advertirse qué hay de perdurable en la literatura ya pasada y qué es lo que la liga a nuestra necesidad y condiciones para la lectura del presente, cuál es esa contradicción por la que subsisten las resonancias de una "referencia" aunque ya no quede ninguna memoria histórica ni vivencial del "referente". Escritura y lectura como ejes fundamentales de una especificidad, de una producción, pero, además, posibilidad de aproximarnos al

concepto mismo de esa producción, a saber entender de qué modo el lenguaje puede ser, además de un vehículo preclaro de la manifestación, el progreso y la autocomprensión de todas las prácticas humanas, una práctica específica en la que el movimiento no cesa y por qué no cesa y por qué, en otros casos, cesa y es el objeto de una imposición; a partir de ahí —nudos de conflicto— podríamos llegar a pensar o por lo menos sentir o vislumbrar de qué manera lo que efectivamente está dando forma a todas las prácticas sociales tiene también su presencia en el lenguaje que se hace literatura, de qué manera el lenguaje cede a esa presencia como al inconciente mismo del sistema de producción y así se pierde en su movimiento propio que consiste, ante todo, en una modificación de esa presencia en nombre de su movimiento propio, de sus exigencias como práctica en sí y de sí misma; podríamos, por fin, en virtud de este concepto adecuadamente desarrollado, llegar a percibir qué es lo que ese sistema de signos, cuando actúa en su propia libertad de transformación, ejecutando su propio trabajo, tiende a significar, es decir en qué gesto humano se inscribe y de qué manera, por lo tanto, participa del sentido que persigue la vida de los hombres.

Afirmaciones enfáticas, objetivos, alusiones en torno al Trabajo Crítico. Se puede —y seguramente un prólogo es el sitio para ello— dar más precisiones. ¿Qué es? No por cierto un conjunto de reglas ni una metodología que con un nombre nuevo resuma o diluya o disfrace o reúna los artilugios conocidos de la conocida crítica literaria y sus tecnicismos: "no es la misma cosa con otro nombre" sino una actividad que engloba, en dos vertientes, todo lo que atañe a la posibilidad de considerar como objeto de un trabajo a la literatura, con ese modo particular de producir que se conoce como literatura. Así, en su aspecto teórico, el "trabajo crítico" fija su campo y sus condiciones de constitución mientras que, por otro lado, a través de esa reflexión, posibilita hacer algo con los diferentes textos que se ofrecen y respecto de los cuales se debe generar un conocimiento.

El "trabajo crítico" se postula, entonces, como una perspectiva,

como una avenida en cuyo transcurso pueden aparecer algunas precisiones que permitan entender un poco más de un sistema de objetos cuya situación misma es finalmente imprecisable. En ese sentido es una propuesta, no un sistema, una propuesta que puede sistematizarse si existen condiciones para ello pero, en todo caso, una propuesta que tiene en cuenta el carácter irreductible del sentido de ciertas formas de la producción.

¿Puede tener algún interés objetivo ese porvenir que renuncia, de entrada, al desiderátum de eficacia que en general reclaman para sí disciplinas o ciencias muy concientes tanto del trabajo que les espera cuando han fijado su objetivo como de los fines que puede perseguir dicho trabajo? No se trata en este prólogo de recortar absolutamente el concepto de "trabajo crítico" ni de ejemplificar sus logros reflexivos ni sus operaciones útiles; ni siquiera sus resultados posibles: es cuestión, solamente, de articular un fondo sobre el que se proyecten preocupaciones diversas que recorren cada uno de los trabajos que componen este libro y que podrían aparecer como separados, como excesivamente tangenciados unos respecto de los otros. Este concepto requiere no una verificación —puesto que no se ha desarrollado— sino un ingreso insinuante a través de la lectura de cada uno de los trabajos parciales que, por otra parte, no abdican de su carácter fragmentario, condición, a su vez, de un nexo concreto con los objetos literarios que nacen como fragmentos, se vinculan en función de tales, y obligan a la reflexión sobre ellos, a operar desde el fragmentarismo como neutralización de todo pensamiento reductor. Se trata más bien del trabajo, de la acción, de la transformación como venas por las que circula tanto la especificidad de los objetos —de los textos— como la índole de lo que se puede hacer socialmente con ellos, además de gozarlos.

Tenemos por un lado los actos (puesto que hablamos de la sociedad), por el otro los textos; ahora, desde la perspectiva de lo que podría obtener el "trabajo crítico", podemos decir que los textos son también actos —y no por la mera razón de que son "productos" producidos— en la medida en que hagan actuar,

en que susciten una acción que se pueda emprender con ellos, desde ellos, en ellos. Por esa razón los textos, todos, deben encerrar las ideas que los hacen posibles o, lo que es lo mismo (puesto que las engendra) la sociedad que los permite o contra la que se yerguen. A partir de esta vinculación necesaria y básica —casi obvia— podemos empezar a pensar que hay textos que se conforman y textos que no lo hacen, inclusive que hay textos que se anticipan a lo que en la sociedad tendrá consecuencias que todavía no tienen forma para la sociedad misma. Y si los primeros solicitan una lectura de aceptación, o de prudencia, o de complicidad, o de conservación, los otros piden una lectura que, es evidente, la sociedad tiende a no permitir. Si la sociedad, a través de las ideas por las que pretende modelar el todo social, determina la "escritura" —como campo de una ratificación o de un alzamiento— es obvio que determina del mismo modo la lectura; intenta —con bastante éxito— condicionarla para que vea en la escritura lo que hay de ratificación y no advierta lo que hay de alzamiento. La lectura es, por consecuencia, un tema político, y de arrastre, resulta serlo también la escritura y, en general, todo el campo que parecía o bien al margen del movimiento social general o solo vinculado a él porque en los textos lo representaba.

Si lo que llamamos "trabajo crítico" se expone como lectura, si pone en evidencia lo que el texto elude o niega o propone, si simultáneamente se muestra a sí mismo como trabajo, es decir como una práctica que acepta las leyes generales de la existencia humana, es bien claro que lo que haga, que lo que exija, tendrá que ver con la política puesto que en sus operaciones, por mínimas que sean, estará diciendo, por de pronto, que la política no abrió masivamente las posibilidades de una lectura entendida, a su vez, como una acción. Aunque esa mínima comprobación sea todo lo que consiga, solo por eso el "trabajo crítico" se encontrará justificado y haciendo un aporte a lo que se debe transformar desde una totalidad, porque, por cierto, no es el "trabajo crítico", en su especificidad y sus posi-

bilidades de ruptura, quien modificará masivamente la lectura así como el psicoanálisis no modifica desde su esfera lo que la estructura, en su generalidad, destruye; en su rigor el "trabajo crítico" irá advirtiendo —en el doble sentido inmanente y trascendente— que el debate fundamental —el relativo al sentido que rige y/o puede regir la vida actual o posible de una sociedad— no puede ser eludido; desde su ejercicio dirá en qué condiciones se está produciendo un cambio de óptica respecto de un sector restringido aunque privilegiado de la producción humana, un cambio que, en su alcance final, depende de un cambio en el pensamiento, esto es, un cambio en la estructura misma de la producción social tal como la conocemos.

Utopía quizás pero también modo de considerar el presente que es ante todo un presente histórico, un durativo, no el catastrófico fin del mundo a través de la depresión argentina. En esta consideración, el "trabajo crítico" perfila sus alcances porque si a través del concepto de "lectura" se restablece la relación "política" y "crítica", si a través del concepto de "ideología" se restablece la relación entre "literatura" y "producción social", a través de todos estos problemas —que la literatura suscita— se restablece la relación entre todo aquello que no funciona en la vida en general y lo que no funciona en campos particulares, como por ejemplo la literatura; inversamente, queda abierta la posibilidad de que una experiencia aparentemente tan circunscripta como un texto, un solo texto, dé lugar a performances que abarcan el mundo entero y su sentido: si vislumbramos cómo eso tan particular que es un texto se vincula con lo más general que es la producción social, también vemos de qué modo en eso tan particular está lo más general, un texto es el mundo, el mundo es un texto. No por nada los textos son depósitos de sentido, depósitos que hay que romper para que se vea si lo que contenían era el "sentido" o, más bien, un fantasma que desde el Poder la literatura o la crítica hacían pasar por "el" sentido.

Hablo en impersonal, a veces en plural y quizás estoy abusando; todo esto es de mi esfera personal, no quiere ser una dogmá-

tica; en todo caso, al emplear esas formas verbales, tal vez lo único que hago es tematizarme, o sea convertir en objeto de reflexión y motivo de escritura algo que anda en mí por debajo de mi reflexión y de mi escritura, lo que quiere decir, además, que no es solo en el prólogo donde esta partida —que al concernirme quizás concierne a otros— se juega sino en cada uno de los trabajos que el prólogo intenta abarcar: en todos hay, recorriéndolos, un movimiento, una acción; en todos, por debajo, me parece que hay un dinamismo esencial que ahora estoy designando como "trabajo" y que desde su generalidad va dando forma a un espacio que ya no es el mío solo sino que en su constitución quiere intervenir en el gran proceso social que intenta recortar el espacio para hacerlo más humano y, en consecuencia, más humanamente vivible, en suma el espacio de la libertad y de la propiedad de la producción.

Una última prevención: tal vez el rubro editorial en el que este libro sea colocado —como una primera y desfigurada forma de prelectura y para probar el carácter paralizante del lenguaje establecido— sea el del "ensayo": el tono a veces subjetivo del prólogo —y aun de algún trabajo— podría justificarlo pero en el interior de estas tapas el "ensayo" como clase de obras, como género, está atacado, incluso en su noción: no se trata de ensayos, se trata de otra cosa que el lector comprenderá si es que comprende el alcance del concepto de "trabajo" aplicado a este material: si admite que sin destrozarlos —como se supone que hace la crítica en su furor analítico— algo se hace con los textos que se pueden enfrentar como tales, comprenderá a su vez que él debe hacer algo con lo que está leyendo. Se instaurará de este modo un circuito que justifica, por sí solo, el renovado poder que la literatura nunca ha perdido, todo el poder del trabajo, toda la potencia que puede despertar en cada cual la potencia de la escritura que se tiende desde el mundo hacia el mundo.

NOÉ JITRIK

LA PERIFRÁSTICA PRODUCTIVA EN "CIEN AÑOS DE SOLEDAD"

> "...cuando Aureliano saltó once páginas para no perder el tiempo en hechos demasiado conocidos, y empezó a descifrar el instante que estaba viviendo, descifrándolo a medida que lo vivía, profetizándose a sí mismo en el acto de descifrar la última página de los pergaminos, como si se estuviera viendo en un espejo hablado".

La riqueza de **Cien años de soledad** ofrece innumerables perspectivas para el análisis; su multiplicidad de aspectos (paulatinamente irán apareciendo trabajos críticos que darán cuenta sin duda de cada uno de ellos) configuran un caso no muy frecuente, me parece, en la literatura contemporánea. Me voy a limitar a uno solo de tales aspectos con el objeto de profundizarlo lo más posible entendiendo que si bien probablemente no podremos dar cuenta de la totalidad de este texto, por lo menos presentaremos a su través un modelo de lo que podría ser un proceso de producción de la totalidad. Designo este aspecto como "la perifrástica productiva".

Para tratar este tema y llegar a la idea de "perifrástica productiva" tomaré un punto de partida cuyos perfiles voy a dejar insinuados y luego a un costado, porque lo que presento aquí es el resultado de un trabajo de seminario que, durante su desarrollo, ha requerido cierto número de conceptos que ha sido preciso establecer y que ahora sería excesivo reproducir tal cual.

El punto de partida en cuestión es el concepto de

ritmo. Dicho brevemente, por ritmo entiendo aquí un efecto; no una transcripción escrita de algo más o menos establecido como ritmo oral, y por lo tanto temporal, sino efecto inherente al espaciamiento que va enmarcando la producción y el desarrollo del texto. Ritmo, entonces, es la traslación o el desplazamiento propios de la escritura, no de otra cosa que la escritura traduciría, y respecto de los cuales correspondería una precisión teórica de que aún no disponemos. Si, como queda anotado, este concepto de ritmo es inherente a la escritura y por lo tanto a lo que la caracteriza —el espaciamiento— habría que decir qué se puede entender por espaciamiento. Mi respuesta es que el espaciamiento consiste en una distribución de la escritura en un doble sentido; el primero es el de lo que podríamos llamar la imagen espacial, es decir aquello que imaginariamente se crea con la distribución gráfica; quisiera recalcar que al hablar de "grafía" no estoy proponiendo una escisión entre el espacio gráficamente considerado y las imágenes de espacio, sino un continuo entre la forma gráfica y la forma de las imágenes producidas, un continuo en virtud del cual y de una manera generativa una materia —la palabra que se organiza espacialmente— pasa a ser un conjunto de imágenes que somos capaces de percibir como tales en la lectura.

El segundo aspecto distribucional tiene lugar entre la materia como palabra organizada y las imágenes que se producen; habría entre ambos momentos un puente, una mediación, un relieve intermediario al que yo llamaría **tematización**. La tematización implicaría un antes de la escritura y sería algo así como la condición que hizo posible el después de la escritura; en ese sentido puede ser definida como una condensación, o, mejor dicho, como un objeto condensado, imaginario ciertamente, a través del cual esa materia organizada, a la que

también podríamos llamar una estructura, se convierte necesariamente en imagen. En otras palabras, y sin temor a abundar, la tematización sería lo que liga la palabra como materia sobre la cual se trabaja, susceptible de una escritura, con la o las imágenes que esa escritura produce.

Ninguna duda acerca de lo reducido y esquemático de este deficiente encuadre teórico: me es necesario, no obstante, para entrar en **Cien años de soledad,** donde se advierte bastante rápidamente la presencia de una tematización que suscita la atención del crítico y del lector y que se centra en el motivo espacial de "la casa". Por otro lado, y dicho sea de paso, visto de una manera más tradicional, el motivo de la casa sería inherente a la novela burguesa de familia, lo que no es sorprendente pues el ámbito "casa" es generador y justificador de conflictos que constituyen el desarrollo mismo de la novela: la relación aquí sería necesariamente semántica ya que es de lo que la "casa" implica en su fundamento social y mental que la novela quiere tratar. Quiero, en cambio, entender por motivo espacial de la casa —aunque **Cien años de soledad** no deja de ser "novela de familia"— el espacio que condensa o encierra en su tratamiento, en las variaciones a que es sometido, en su funcionamiento, la estructura verbal que le ha dado origen como imagen. Quiero decir entonces que en la figura de la casa, descripta frecuentemente en sus variantes, está como encerrado —y nosotros nos proponemos liberarlo— un espacio que se tematiza transformacionalmente y en esa transformación muestra el pasaje de la materia verbal a la imagen mental producida.

Desde el ángulo analítico deberíamos, por lo tanto, proponernos encontrar la coherencia que puede existir entre el motivo espacial de la casa y la organización total del relato y ver, en un segundo nivel, en qué medi-

da un modelo del motivo espacial de la casa permite desentrañar la organización del relato que, dialécticamente, es quien permite que el motivo espacial de la casa cumpla su papel.

Para comenzar quiero decir que aun a riesgo de limitarme por un apriori creo que la casa, como motivo espacial, permite tres campos de análisis y, correlativamente, la satisfacción de tres objetivos. Yo me ceñiré a uno solo pero será conveniente hacer una breve referencia a todos.

A partir de la función que cumple el motivo espacial de la casa se puede establecer en primer lugar un modelo que yo llamaría **aparente** de la organización del texto: la evolución física de la casa a lo largo del relato, a través de sus cambios (y en parte de esto voy a profundizar) marca la evolución misma del relato; dicho de otro modo, la casa se erige con la nada previa al relato y concluye o desaparece cuando el relato termina; es decir que lo que va de la casa fundada a la casa destruida es un espacio en el que el relato se desarrolla; llevando este modelo aparente de la organización del texto a un campo segundo de análisis se podría establecer una descripción de la totalidad del relato, en todos sus niveles, por medio de un esquema estructural que yo llamaría clásico: quiero decir que si dicha evolución se realiza mediante modificaciones que se operan en la casa, la casa resulta lo que se modifica lo cual supone un modificador que le es exterior: esta relación de dos términos reaparece en los restantes niveles del relato y permite visualizar su comportamiento; lo denominaría "modelo estructural clásico" apelando a las categorías levistraussianas **(El Pensamiento salvaje)** de estructura y acontecimiento: la casa indicaría entonces el orden de la estructura —analógicamente desde luego— y lo que la modifica el del acontecimiento y, correlativa-

mente, indicaría que existe un orden más amplio de la estructura y del acontecimiento cuya determinación puede dar cuenta del texto. En tercer lugar, a partir del motivo espacial de la casa, se podría tratar de ubicar un **centro productor** de la escritura considerada, desde luego, como un proceso de espacialización que tiende a producir un sentido. Esta es la dirección que voy a seguir en esta oportunidad.

¿Cómo es esto del motivo espacial de la casa? He constituido un cuadro sobre la base de por lo menos 22 citas textuales todas inherentes a la casa y que la van mostrando en su evolución desde los comienzos hasta el final del relato.

"Tenía una salita amplia y bien iluminada, un comedor..." (pág. 15)

"Encerrado en un cuartito que construyó en el fondo..." (pág. 11)

"...había dispuesto de tal modo la disposición de las casas que desde todas podía llegarse al río y abastecerse de agua con igual esfuerzo, y trazó las calles con tan buen sentido que ninguna casa recibía más sol que otra a la hora del calor. En pocos años, Macondo fue una aldea más ordenada y laboriosa..." (pág. 15)

"Llenó de turpiales, canarios, azulejos y petirrojos no sólo la propia casa sino todas las de la aldea." (pág. 16)

"En el cuartito apartado, cuyas paredes se fueron llenando poco a poco de mapas inverosímiles y gráficos fabulosos..." (pág. 21)

"Entonces sacó el dinero acumulado en largos años de dura labor, adquirió compromisos con sus clientes, y emprendió la ampliación de la casa. Dispuso que se construyera una sala formal para las visitas, otra más cómoda y fresca para el uso diario, un comedor para una mesa de doce puestos donde se sentara la familia con todos sus invitados; nueve dormitorios con ventanas hacia el patio y un largo corredor protegido del replandor del mediodía por un jardín de rosas, con un pasamanos para poner macetas de helechos y tiestos de begonias... no sólo la casa más grande que habría nunca en el pueblo..." (pág. 53)

"La casa nueva, blanca como una paloma, fue estrenada con un baile... el principal motivo de la construcción fue el deseo de procurar a las muchachas un lugar digno donde recibir a las visitas... había encargado costosos menesteres para la decoración y el servicio, y el invento maravilloso que había de suscitar el asombro del pueblo y el júbilo de la juventud: la pianola." (pág. 58)

"La casa se llenó de amor." (pág. 63)

"Cuando Úrsula dispuso la ampliación de la casa, le hizo construir un cuarto especial contiguo al taller de Aureliano, lejos de los ruidos y el trajín domésticos, con una ventana inundada de luz y un estante donde ella misma ordenó los libros casi deshechos por el polvo y la polilla, los quebradizos papeles apretados de signos indescifrables y el vaso con la dentadura postiza donde habían prendido unas plantitas acuáticas de minúsculas flores amarillas. El nuevo lugar pareció agradar a Melquíades, porque no volvió a vérsele ni siquiera en el comedor." (pág. 68)

"No percibió los minúsculos y desgarradores destrozos que el tiempo había hecho en la casa... no le dolieron las peladuras de cal en las paredes..." (pág. 151)

"Con una vitalidad que parecía imposible a sus años, Úrsula había vuelto a rejuvenecer la casa... La hizo lavar y pintar, cambió los muebles, restauró el jardín y sembró flores nuevas, y abrió puertas y ventanas..." (pág. 157)

"La casa se llenó de pronto de huéspedes desconocidos, de invencibles parranderos mundiales. y fue preciso agregar dormitorios en el patio, ensanchar el comedor y cambiar la antigua mesa por una de dieciséis puestos..." (pág. 198)

"...ya había hecho una recapitulación infinitesimal de la vida de la casa desde la fundación de Macondo..." (pág. 214)

"...como si aquella casa de locos que tantos dolores de cabeza y tantos animalitos de caramelo había costado, estuviera predestinada a convertirse en un basurero de perdición". (pág. 216)

"...volteó al derecho y al revés el suelo del jardín después de haber terminado con el patio y el traspatio, y barrenó tan profundamente los cimientos de la galería oriental de la casa..." (pág. 279)

"Regañó a José Arcadio Segundo como si fuera un niño, y se empeñó en que se bañara y se afeitara y le prestara su fuerza para acabar de restaurar la casa." (pág. 285)

"No era solamente que estuviera vieja y agotada, sino que la casa se precipitó de la noche a la mañana en una crisis de senilidad." (pág. 303)

"José Arcadio convirtió la casa en un paraíso decadente." (pág. 314)

"Y emprendió una nueva restauración de la casa. Desbandó las hormigas coloradas que ya se habían apoderado del corredor..." (pág. 318)

"En el aturdimiento de la pasión, vio las hormigas devastando el jardín, saciando su hambre prehistórica en las maderas de la casa, y vio el torrente de lava viva apoderándose otra vez del corredor..." (pág. 341)

"El taller de platería, el cuarto de Melquíades, los reinos primitivos y silenciosos de Santa Sofía de la Piedad quedaron en el fondo de una selva doméstica que nadie hubiera tenido la temeridad de desentrañar. Cercados por la voracidad de la naturaleza..." (pág. 345)

"Estaba tan absorto, que no sintió tampoco la segunda arremetida del viento, cuya potencia ciclónica arrancó de los quicios las puertas y ventanas, descuajó el techo de la galería oriental y desarraigó los cimientos." (pág. 350)

Cada una de estas apelaciones o descripciones de la casa está ligada a un momento especialmente significativo del relato; el primero de todos, naturalmente, indica una inauguración; la cita relativa a la construcción de un cuarto especial para Melquíades implica la aceptación de un principio, el de la ciencia; el momento en que Úrsula vuelve a rejuvenecer la casa, corresponde a una imagen de paz primitiva, propia de la época patriarcal, de donde la necesidad de agregar dormitorios, ensanchar el comedor, etc.; la ampliación posterior, en cambio, corresponde a la época bananera en la que la reproducción exagerada del banano tiene su correlato en la ampliación —que es reproducción— exagerada de la casa. De este modo, cada uno de los momentos indicados presenta una figura que corresponde a un momento significativo en el desarrollo del relato; el conjunto de estas figuras dibuja la totalidad de una evolución. En

conclusión, si cada una de las figuras de la casa puede ser vinculada con un momento del relato, la casa aparece como un "topos" que concentra transformaciones variadas en todos los niveles, o, por lo menos, puede ser postulada como una suerte de modelo, es un indicador de lo que ocurre, de una u otra manera, en el resto.

Y bien, de las relaciones entre cada figura que presenta la casa y los núcleos significativos que se le pueden atribuir se pueden destacar dos movimientos principales; primero: la casa actúa hacia afuera, es decir que es modelo y representatividad del pueblo entero; por un lado, lo que ocurre en la casa ocurre en Macondo, por el otro, nace la casa cuando nace la aldea y, cuando la casa muere, el pueblo ya murió; reiterando la imagen se puede señalar que de la evolución de la casa y de las figuras que la casa va presentando se puede concluir que la casa funciona hacia afuera como un modelo del pueblo. Pero, en segundo lugar, la casa se agrupa, se organiza hacia adentro haciendo destacar un elemento axial: el cuarto de Melquíades que se convierte en principalísimo significante no sólo porque allí ocurren cosas —lo que por convencional es poco importante— sino porque va marcando o concentrando momentos de transformación decisivos tanto en el desarrollo de la casa como en el desarrollo de la acción y, sobre todo, del relato. Para dar una idea rápida acerca de su papel, podemos decir que físicamente —y esto ya es sugestivo para empezar— es un añadido que no tiene el carácter de otras ampliaciones de la casa.[1] Esto resulta bastante claro pero, por otra parte, en tanto espacio concentrador es lo que me interesa tratar, de modo que voy a dejar de lado el primer aspecto, el de la casa como modelo hacia el exterior, para abocarme a continuación al otro significante.

[1] Comedor o corredor o patio son catálisis, mientras que Cuarto de Melquíades es núcleo. Cf. Roland Barthes, *Communications* Nº 8.

Ahora bien, para poder juzgar el papel que cumple el cuarto de Melquíades deberíamos ante todo recoger los sectores del texto que lo describen como una unidad que espacializa a la casa de alguna manera y que implica, por lo tanto, un ámbito aglutinante de alguno de los sentidos, por lo menos, que se pueden atribuir a la casa en su totalidad. Estas son las partes del texto que me interesa hacer presente:

"Cuando Úrsula dispuso la ampliación de la casa, le hizo construir un cuarto especial contiguo al taller de Aureliano, lejos de los ruidos y el trajín domésticos, con una ventana inundada de luz y un estante donde ella misma ordenó los libros casi deshechos por el polvo y las polillas, los quebradizos papeles apretados de signos indescifrables... El nuevo lugar pareció agradar a Melquíades, porque no volvió a vérsele ni siquiera en el comedor." (pág. 68)

"A los doce años le preguntó a Úrsula qué había en el cuarto clausurado. "Papeles", le contestó ella. "Son los libros de Melquíades y las cosas raras que escribía en sus últimos años." La respuesta, en vez de tranquilizarlo, aumentó su curiosidad. Insistió tanto, prometió con tanto ahinco no maltratar las cosas, que Úrsula le dio las llaves. Nadie había vuelto a entrar al cuarto desde que sacaron el cadáver de Melquíades y pusieron en la puerta el candado cuyas piezas se soldaron con la herrumbre. Pero cuando Aureliano Segundo abrió las ventanas entró una luz familiar que parecía acostumbrada a iluminar el cuarto todos los días, y no había el menor rastro de polvo o telaraña, sino que todo estaba barrido y limpio, mejor barrido y más limpio que el día del entierro, y la tinta no se había secado en el tintero ni el óxido había alterado el brillo de los metales... En los anaqueles... estaban los manuscritos intactos. A pesar del encierro de muchos años, el aire parecía más puro que en el resto de la casa... Aureliano Segundo se dio a la tarea de descifrar los manuscritos. Fue imposible... Contra la reverberación de la ventana, sentado con las manos en las rodillas, estaba Melquíades... le hablaba del mundo, trataba de infundirle su vieja sabiduría, pero se negó a traducir los manuscritos. "Nadie debe conocer su sentido mientras no hayan cumplido cien años, explicó." (pág. 160)

"Una vez abrió el cuarto de Melquíades, buscando los rastros de un pasado anterior a la guerra, y sólo encontró los escombros, la basura, los montones de porquería acumulados por tantos años de abandono. En las pastas de los libros que nadie había vuelto a leer, en los viejos pergaminos macerados por la humedad había prosperado una flora lívida, y en el aire que había sido el más puro y luminoso de la casa flotaba un insoportable olor de recuerdos podridos." (pág. 209)

"... Y guardó las setenta y dos bacinillas en el cuarto de Melquíades. La clausurada habitación, en torno de la cual giró en otro tiempo la vida espiritual de la casa, fue conocida desde entonces como el *cuarto de las bacinillas*..." (pág. 224)

"Como si cumpliera un pacto implícito, llevó al hijo al *cuarto de las bacinillas,* le arregló el desvencijado catre de Melquíades..." (pág. 262)

"Pero el oficial siguió examinando la habitación con la linterna y no dio ninguna señal de interés mientras no descubrió las setenta y dos bacinillas apelotonadas en los armarios. Entonces encendió la luz. José Arcadio Segundo estaba sentado en el borde del catre, listo para salir, más solemne y pensativo que nunca. Al fondo estaban los anaqueles con los libros descosidos, los rollos de pergaminos, y la mesa de trabajo limpia y ordenada, y todavía fresca la tinta en los tinteros. Había la misma pureza en el aire, la misma diafanidad, el mismo privilegio contra el polvo y la destrucción que conoció Aureliano Segundo en la infancia, y que sólo el coronel Aureliano Buendía no pudo percibir. Pero el oficial no se interesó sino en las bacinillas." (pág. 264)

"En el cuarto de Melquíades, en cambio, protegido por la luz sobrenatural... José Arcadio se dedicó entonces a repasar muchas veces los pergaminos de Melquíades y tanto más a gusto cuanto menos los entendía." (pág. 265)

"Cuando Úrsula hizo abrir el cuarto de Melquíades, él se dio a rondarlo, a curiosear por la puerta entornada, y nadie supo en qué momento terminó vinculado a José Arcadio Segundo por un afecto recíproco." (pág. 295)

"En el cuartito apartado, adonde nunca llegó el viento árido ni el polvo, ni el calor, ambos recordaban la visión atávica de un anciano con sombrero de alas de cuervo que hablaba del mundo a espaldas de la ventana, muchos años antes de que ellos nacieran. Ambos descubrieron al mismo

tiempo que allí siempre era marzo y siempre era lunes..." (pág. 296)

"José Arcadio Segundo había logrado además clasificar las letras crípticas de los pergaminos..." (pág. 296)

"Aureliano no abandonó en mucho tiempo el cuarto de Melquíades. ...había terminado de clasificar el alfabeto de los pergaminos —Es sánscrito —dijo". (pág. 301)

"La última vez que Aureliano lo sintió era apenas una presencia invisible que murmuraba: "He muerto de fiebre en los médanos de Singapur." El cuarto se hizo entonces vulnerable al polvo, al calor, al comején, a las hormigas coloradas, a las polillas que habían de convertir en aserrín la sabiduría de los libros y los pergaminos." (pág. 302)

"Pero cuando vio que también el cuarto de Melquíades estaba telarañado y polvoriento, así lo barriera y sacudiera tres veces al día, y que a pesar de su furia limpiadora estaba amenazado por los escombros y el aire de miseria que sólo el coronel Aureliano Buendía y el joven militar habían pre-visto, comprendió que estaba vencida." (pág. 304)

"Divertidos por la impunidad de sus travesuras, cuatro niños entraron otra mañana en el cuarto, mientras Aureliano estaba en la cocina, dispuesto a destruir los pergaminos. Pero tan pronto como se apoderaron de los pliegos amarillentos, una fuerza angélica los levantó del suelo, y los mantuvo suspendidos en el aire, hasta que regresó Aureliano y les arrebató los pergaminos." (pág. 314)

"Siguió encerrado, absorto en los pergaminos que poco a poco iba desentrañando, y cuyo sentido, sin embargo, no lograba interpretar." (pág. 316)

"El taller de platería, el cuarto de Melquíades... quedaron en el fondo de una selva doméstica que nadie hubiera tenido la temeridad de desentrañar." (pág. 345)

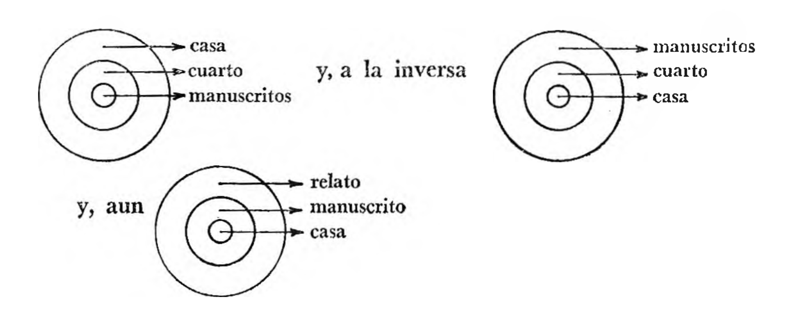
"... y vio el epígrafe de los pergaminos perfectamente ordenado en el tiempo y en el espacio de los hombres: *El primero de la estirpe está amarrado en un árbol y al último se lo están comiendo las hormigas.* ... porque entonces sabía que en los pergaminos de Melquíades estaba escrito su destino. Los encontró intactos, entre las plantas prehistóricas y los charcos humeantes y los insectos luminosos que habían desterrado del cuarto todo vestigio del paso de los hombres sobre la tierra, y no tuvo serenidad para sacarlos a la luz, sino que allí mismo, de pie, sin la menor dificultad, como si hu-

bieran estado escritos en castellano bajo el resplandor deslumbrante del mediodía, empezó a descifrarlos en voz alta. Era la historia de la familia..." (pág. 349)

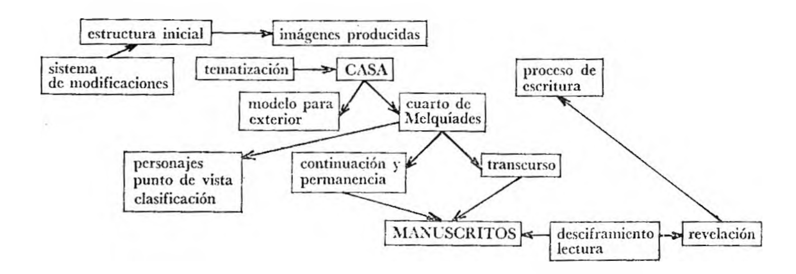
A través de este conjunto de citas podemos organizar dos tipos de sentido que desarrollaría el cuarto de Melquíades, como una de las vertientes del motivo espacial de la casa. Por un lado, se pone de relieve la diversa actitud o relación de los habitantes con el cuarto: algunos ven determinadas cosas y otros no las ven o ven otras; algunos ordenan letras de los manuscritos y otros descifran; algunos hablan con Melquíades muerto y otros no, etc. A partir de cómo es visto, el cuarto especifica lo que podríamos llamar el "punto de vista" de determinados personajes lo que puede dar lugar a un análisis de las inscripciones de los personajes, o sea de la articulación "comportamiento-lugar". Por el otro lado, el cuarto de Melquíades muestra un transcurso al mismo tiempo que la continuidad y la permanencia de la casa, y aun las encarna, porque en él está como encerrada una esencia: los manuscritos. Dicho de otro modo, el motivo espacial de la casa, que es más amplio, se condensa en el cuarto de Melquíades pero, a su vez —y aquí pasamos a un momento nuevo del análisis— lo que lo estructura, lo que le da en realidad su forma y su sentido, son los manuscritos, esos manuscritos que condensan todo el proceso de formación de un ámbito imaginario —la casa— y que son por transformación el objeto real que hace conocer ese ámbito, o sea el relato. Si consideramos el papel que juega el primer José Arcadio Buendía en el cruce entre estructura y acontecimiento esta reflexión encuentra apoyo. En efecto, al fundar el pueblo y construir la casa, José Arcadio se sitúa en un plano estructurante y el relato en una intención verosimilista; su papel estructurante se transfiere a Úrsula cuando irrumpe la locura que, a su vez, se propone como "acontecien-

te" en la medida en que procede de la inserción de la "aventura científica": el aconteciente es lo transformador; la locura se manifiesta por la obsesión del "lunes" que dibuja, por lo tanto, la figura de un tiempo congelado, el mismo que caracteriza el cuarto ("siempre era marzo y siempre era lunes"), por lo tanto ámbito irreal —no verosímil— donde lo que ocurre es esa transformación que tiene lugar en los manuscritos y que encarna la transformación mayor que es la escritura.

Hay por lo tanto una relación entre motivo espacial como hipótesis teórica, imagen espacial de la casa como modelo estructural, imagen espacial del cuarto más condensada y que especifica a la mayor y, dentro de ella, los manuscritos en los cuales se resuelve o se condensa todo el proceso del relato. Si la revelación de todo este sistema surge de un desciframiento —la lectura descifrada final que se liga al incesto— está claro que sólo la continuidad y la permanencia de los manuscritos que dan forma al cuarto de Melquíades lo preparan. Creo que estamos definiendo un sistema de relaciones de inclusión que sería fácil imaginar gráficamente:



A continuación podemos proponer un cuadro que reúne todos los elementos manejados hasta ahora y que describe un sistema amplio de transformación:



A partir de este cuadro y teniéndolo en cuenta, volvamos ahora a lo que antes llamé el segundo campo de análisis, o sea el del modelo estructural clásico, porque si la casa expresa, recoge y sintetiza transformaciones aparece en este sentido como una **estructura** modificada por **acontecimientos.** Sin ir muy lejos en este aspecto (a los efectos de progresar en el análisis ya que lo que me importa es hablar del proceso de producción de la escritura) quiero decir que **acontecimiento** es por un lado las imágenes utilizadas, puestas en circulación (lo acontecido) y, por el otro, en cuanto vienen de afuera, esa suma de modificadores concretos (aconteciente) transforman algo que está y a lo que llamamos estructura. Este mecanismo puede ser rápidamente verificado en el curso del relato pues siempre hay algo que está, y siempre algo que viene de afuera se le incorpora; a tal punto así sucede que esta conducta aparece como típica de este relato y, por eso, el esquema "estructura-acontecimiento" diagrama esta relación.

Quizás, como instrumento analítico, este esquema puede extenderse y aplicarse al todo; yo me limito a esta parcela del relato en particular donde su funcionamiento se advierte muy clara y evidentemente: retomando los momentos anteriores, podemos decir que en cada momento del relato la casa parece recibir de afuera elementos variados que la modifican; de esta relación sur-

ge una figura nueva, o sea que un determinado mecanismo productivo —puesto que hay un resultado— liga lo que está con algo que viene de afuera. Entendemos bien que el esquema trasciende la casa y se generaliza pero lo que se puede ver en relación con la casa es como un modelo generalizable y generalizado. De este modo, si tomamos algo que está, por ejemplo el personaje Aureliano Segundo —que está en su existencia radicada— y consideramos como viniendo de afuera al yanqui, se engendra una figura nueva, narrativamente, tal como el episodio del banano. Este ejemplo en particular tiene un carácter amplio, hay otros más concretos: está la aldea en su mayor tranquilidad cuando de pronto, de afuera, llega Aureliano Triste, uno de los hijos del coronel, y tras él, el tren, lo que implica un pasaje de época en la vida de Macondo. Podría aportar muchos otros ejemplos pero me limito a uno solo: algo que está, Aureliano Babilonia, encerrado en el cuarto de Melquíades, recibe a Amaranta Úrsula, que viene de afuera, y la figura que se produce es nada menos que el incesto, o sea el significante máximo, culminación de lo que prepara la significación que se ha venido preparando. Entonces, en conclusión, existe una relación entre algo que está, algo que viene de afuera y una figura nueva que se produce. Este análisis se apoya en el muy conocido esquema de Greimas "destinador-destinatario"; añadiéndole la idea de una resultante podría aplicarse para entender la evolución de todo el relato así como cada instante, o sea cada figura, es decir lo que podemos designar como "sintagma narrativo". Por ahora, solo me interesa apuntar y dejar reposar esta relación para volver a la descripta anteriormente y que ligaba la "casa" con el "cuarto de Melquíades". Más adelante se verá cómo todos estos esquemas confluyen.

Señalé más arriba que hay un diagrama posible de

inclusión entre "casa" y "cuarto de Melquíades" pero ¿qué relación concreta se puede descubrir entre ambos términos? Hablemos de la casa. ¿Quiénes son los que van a ella o quiénes son los que la ocupan? Si nos detenemos un poco se insinuará una clasificación que se completará cuando se formule la misma pregunta en relación con el cuarto. Por empezar, digamos que a la casa van y en ella reinan las mujeres; no se trata, por cierto, de que no haya hombres pero la presencia de mujeres en la casa es más acentuada, y en consecuencia, más propia; si, adelantando un paso, analizamos las actividades que las mujeres ejecutan y si pensamos en las que realizan los hombres, casa y cuarto obran como principios clasificadores. Así las mujeres, que reinan en la casa, se ocupan de lo concreto: cuidan del alimento, de la ropa, piensan en la educación, son quienes tienen puestos los pies sobre la tierra; sin abusar, puede argumentarse que no es ilegítima una relación entre "casa"-"mujeres"-"lo concreto"-"el empirismo" y, correlativamente, puede evocarse todo lo que se desprende de esta serie de conceptos, por ejemplo, la inserción casi declarada en lo que aproximativamente podríamos llamar "el principio de realidad" que, a su vez, se liga con una idea de cultura tradicional o, mejor dicho, de transmisión tradicional-familiar de la cultura. Parece evidente la interacción de todos estos conceptos que funcionan en la casa como en el ámbito que les es propio. Ciertamente, estas observaciones no pasan de un simple apunte que no voy a desarrollar.

Pero, por oposición, puede observarse que en el cuarto de Melquíades la relación es otra. Por de pronto, son hombres quienes van invariablemente allí; ninguna mujer realiza ninguna acción en ese ámbito y propia de ese ámbito mientras que son hombres quienes hacen del cuarto una suerte de fortaleza contra la mirada exterior:

por otro lado, quien allí llega, fatalmente se encierra en él, no vuelve a salir. Simétricamente, podemos establecer una serie cuyos términos podrían ser: "cuarto de Melquíades" - "hombres" - "imaginación" - "abstracción", vinculados ciertamente con lo que con nitidez se plantea allí; agreguemos: el mito es algo que se erige en el cuarto de Melquíades del mismo modo que una escritura que se despliega —en la función del manuscrito— como posibilidad de recuperación de todos los conflictos; pero también se supone una cultura no tradicional sino de ruptura y, naturalmente, como necesario correlato, opuesto al principio que coronaba la serie de la casa, rige aquí el principio de placer. El principio de placer depende naturalmente de la idea de ruptura, se liga con la de escritura y el todo se resume en el incesto, consumación por excelencia del principio de placer en el perfecto contexto de un sistema.

Vistas así las cosas, el cuarto de Melquíades parece ser un depósito privilegiado de principios transformadores que están como acumulados allí y que al ayudar a producir los manuscritos, evidentemente se relacionan con la producción de la significación total del relato, puesto que relato y manuscrito son una sola y misma cosa.

Pero si se rompe por un momento el necesario esquematismo del modelo se advierte que la casa, como motivo espacial amplio, no se agota en esta distribución. Podríamos decir aun que va más allá; por ejemplo, se podría hablar del patio y del papel que cumple en la espacialización pero se me ocurre que su limitación catalítica (cf. R. Barthes, **Communications** Nº 8) tapa su calidad de base; por metáfora podría decirse que encarna el resto subsistente de un espacio que solo existió cuando se fundó Macondo y que el árbol supone un retorno a esa nada pre-histórica, de lo cual se desprendería que "espacializar" es lo humano por excelencia. A los efectos del

análisis llama en cambio la atención que no se hable casi nunca de cuartos de dormir que al parecer están como implícitos, reducidos también catalíticamente. Por el contrario, se habla de otro ámbito de la casa que se resiste a ser catalítico, el taller de platería, que puede ser levantado en consecuencia como un tercer miembro en esta distribución espacial que se condensa en la casa. Si en su particularización la casa era el reino de lo concreto y regía allí el principio de realidad, si el cuarto de Melquíades era el reino de lo imaginario y de la escritura y regía allí el principio de placer, ¿qué es lo que encierra o implica el taller? Desde su construcción, o sea desde las primeras páginas, cuando el anciano José Arcadio se encierra en él para sus experimentos de alquimia o de balística, hasta el final, el taller es el sitio de los trabajos inútiles. Por cierto que es la escena de cierta técnica, a veces real, que se concreta en una producción artesanal (caramelos o pescaditos) pero en la mayor parte de los casos la técnica es ilusoria, inconducente (el cocido de oro de José Arcadio) o circular (los pescaditos que se funden para volver a hacerse); es el sitio en el que la ciencia —teniendo en cuenta lo que implica Melquíades y su presencia en su cuarto— no llega a constituirse: es el lugar del ensayo, del intento, es el lugar en el que no queda nada, por donde se pasa sin permanecer; no actúa el principio de realidad ni el de placer, es el cuarto transicional por excelencia.

Y bien, volvamos ahora a lo que había sido dejado en suspenso. Estos tres términos, casa, cuarto de Melquíades, taller de platería, se vinculan en la relación que antes traté de destacar, a saber la relación entre un destinatario (lo que está) y un destinador (lo que viene de afuera). Podemos ahora aplicar los dos modelos: el primero provenía del esquema "estructura"-"acontecimiento" y concluía en la articulación entre algo que está y

algo que viene de afuera para modificarlo; lo reunimos ahora con aquel otro que ha permitido cernir y tamizar lo espacial de la casa en los tres ámbitos anotados: casa, cuarto de Melquíades, taller de platería; de aquí resultan relaciones nuevas que hacen avanzar el análisis: aparece bastante claro, pues, que la casa es el ámbito de lo que está, el taller el ámbito por donde se pasa y el cuarto el sitio al que se llega; desde luego que son personajes quienes encarnan estas perspectivas: Úrsula, por ejemplo, siempre **está** en la casa, Aureliano José **pasa** por el taller y no se queda aunque no llegue al cuarto; del mismo modo el primer Arcadio y Aureliano Segundo que, en cambio, toca los umbrales del cuarto; en cambio José Arcadio Segundo, que **pasa** por el taller, **llega** al cuarto y ahí se queda. Inflexionando el esquema, podemos por lo tanto establecer una relación entre **estar, irse** y **llegar** con **casa, taller** y **cuarto,** considerados, como se ha dicho, como el sitio de lo que está, por donde se pasa y al que se llega.

Estos tres ámbitos encarnan, por lo tanto, tres movimientos fundamentales que proponen un esquema de alguna manera revelador de la relación productora total entre estructura y acontecimiento, quiero decir que **estar, irse** y **llegar** ordenan la conducta global de los distintos elementos que intervienen para que el relato llegue a ser relato; configuran, aunque más no sea, un sistema que en principio, pensando en lo que significa **estar, irse** y **llegar,** indica la forma de una suerte de modelo de la movilidad del relato desde el punto de vista semántico, desde el momento en que el relato tiene lugar, se mueve y crece en la diferencia que hay entre **estar** e **irse,** o **irse** y **llegar,** o **llegar** y **estar,** etc.

Pero además se abre otro plano al análisis en cuanto cada uno de los elementos de este sistema es un verbo o, mejor dicho, una clase de verbos (clase de verbos de

irse, clase de verbos de **estar,** clase de verbos de **llegar).** Para aclarar lo obvio, digamos que por **irse,** por ejemplo, también puede entenderse **morirse,** o **elevarse** (Remedios la Bella), o **desaparecer;** de idéntico modo puede razonarse para **estar** como para **llegar.**

Voy a tratar ahora de ligar ambos planos, el de la movilidad del relato, semánticamente hablando, y el de las clases de verbos. Por cierto que el dinamismo del relato tiene un carácter bastante genérico, al que no obstante creo que podríamos hacer progresar mediante dos preguntas; la primera sería: ¿propone este sistema un campo de categorías de especialización? o, lo que es lo mismo, ¿se traduce este sistema por categorías espaciales? (recordemos que inicialmente se habló del ritmo como de un proceso de especialización); y la segunda: ¿qué produce concretamente este dinamismo genérico en este relato en particular?

Para contestar a la primera pregunta tenemos que volver a las clases de verbos que componen el sistema y tomarlo como punto de partida para un análisis que podemos situar eventualmente en los siguientes campos: primero, el de la enumeración de los verbos que componen cada clase; si arriba hablamos de **irse,** podemos ahora mencionar la clase **estar** en la cual pueden incluirse verbos como **no moverse, residir, instalarse,** etc.; como ya se ha dicho, éste es un primer campo que naturalmente no voy a desarrollar en su exhaustividad porque es lo que va de suyo en todo análisis de texto que se quiera hacer; el segundo campo es el de la determinación de los tiempos concretamente empleados, es decir cómo esos verbos previamente clasificados han sido inflexionados de modo que hayan dado lugar al relato; los tiempos empleados son algunos de los considerados naturales del relato: el imperfecto, el indefinido, el futuro y la **perifrástica de futuro.** Con esta mención —que sub-

rayo— reaparece el tema que me sirvió como punto de partida de este trabajo y cuyo papel es también un objetivo crítico a satisfacer. Vamos a dejar esto anunciado y en suspenso ahora para retomarlo desde otro ángulo.

El tercer campo que el trabajo con los verbos nos ofrece es la organización de cada clase por las diferencias modales entendidas como categorías; por diferencias modales no aludo aquí a los modos indicativo, subjuntivo, etc., sino a las diferencias significativas que el uso de los verbos, en cuanto a su densidad semántica, propone o sea que se trata, metafóricamente, de la proyección modal del campo semántico. Vamos a establecer un pequeño cuadro de las categorías modales que cada clase propone. Pongamos por caso **llegar**; hay muchas formas de llegar, por ejemplo de improviso y sin ser esperado; este modo de llegar aclara, creo, lo que se quiere decir con "diferencias modales". Rebeca llega de improviso y sin ser esperada; los dos indios que traen la peste del insomnio llegan igualmente de improviso y sin ser esperados; muchas otras citas ilustrarían aun más esta índole del llegar que no es ciertamente la única; hay un llegar siendo esperado, como el de Úrsula luego de su salida; también hay quien llega de regreso aunque sin ser esperado como el José Arcadio que se había ido con los gitanos o el José Arcadio Segundo que después de la matanza derivada de la huelga llega de regreso sin ser esperado. Por otro lado, hay quien llega por primera vez a un sitio, como José Arcadio Buendía a Macondo pero también hay quien llega reiteradamente, como los gitanos; hay quien llega al cabo de un largo viaje, como Amaranta Úrsula y hay quien llega por necesidad de llegar, como Aureliano José que retorna por su necesidad psicológica de consumar su relación con su tía Amaranta; y hay quien llega por necesidad puramente narrativa, como el último José Arcadio, que necesita llegar

para que concluya la historia de la familia, porque de lo contrario quedaría un cabo suelto.

Veamos ahora la categoría de los verbos de **irse.** Hay quien se va para volver, como Amaranta Úrsula cuando se va a Europa; hay quien se va definitivamente: Remedios la Bella o Meme; hay quien se va con anuncio previo, como Amaranta que decide cuándo se va a morir; hay quien se va luego de una despedida solemne, como José Arcadio y hay quien se va sin que nadie lo advierta, como Santa Sofía de la Piedad; hay quien se va furtivamente, como el coronel Aureliano Buendía cuando parte para la guerra; hay quien se va por necesidad psicológica, como el catalán que no aguanta más y que necesita recuperar su mundo y hay quien se va por necesidad narrativa, como Gastón, el marido de Amaranta Úrsula, que se va porque necesita estar ausente en la consumación del incesto a fin de permitirlo.

Y, finalmente, veamos el **estar:** hay quien está desde siempre, como Pilar Ternera, que nunca ha venido; hay quien está sin ser visto: Santa Sofía de la Piedad, o Melquíades después de muerto; hay quien, como Úrsula, está por todas partes; hay quien está marginalmente, como Aureliano Babilonia y hay quien está esperando algo, como Amaranta. Podríamos seguir hasta agotar las posibilidades y matices pero no vale la pena porque con estos ejemplos se ha querido solamente dar una idea del juego variadísimo de diferencias modales que recorren el relato.

Ahora bien, por un lado este conjunto de diferencias modales muestra un primer nivel al explicar diferencias de comportamientos por el otro, cada una de estas inflexiones modales actúa como una categoría que espacializa de una manera determinada, en el sentido de que ayuda a crear imágenes visuales que ocupan un espacio metafórico; el irse de pronto, sin avisar, por ejemplo,

configura una imagen visual espacializada. Esta clasificación y sus consecuencias darían por lo tanto respuesta a la primera de las dos preguntas formuladas; en cuanto a la segunda, referida a la producción concreta que se puede atribuir al dinamismo genérico del relato, diría que lo que se produce es, ante todo, una particularización o mejor dicho un sistema de particularizaciones equivalentes a lo que podríamos llamar figuras significantes. Por ejemplo, la relación **llegar, estar** e **irse,** encarnada en determinados personajes, crea una figura que puede ser leída como una significación posible. Si pensamos en **llegar,** poniéndolo en Amaranta Úrsula (doy núcleos muy evidentes), en **estar,** encarnándolo en Aureliano Babilonia y en **irse,** encarnándolo en Gastón, se nos presenta una figura significante. ¿Qué significa esta figura de tres puntas? Es el relato quien lo va a ir diciendo puesto que esa significación no puede sino estar integrada en la producción de un conjunto significativo; por ahora, baste anotar que se trata de una figura significante. Otra sería la que se establece entre **llegar-Melquíades, estar-Úrsula** e **irse-José Arcadio;** también triangular esta figura significante puede ser desarrollada e investigada en su campo particular. Lo que quiero decir, entonces, es que en el plano de la producción concreta, esta particularización produce en el relato figuras significantes que van configurando además un sistema.

¿Cómo actúan estas figuras significantes? En primer lugar, diría que están en un nivel metafórico de horizontalidad pues implican sintagmas narrativos; luego, hay que señalar que sus funciones consisten preponderantemente en abrir o cerrar; para no desbordar los sintagmas propuestos quiero decir que la figura **Melquíades-Úrsula-José Arcadio** abre narrativamente mientras que la otra, **Amaranta-Úrsula-Aureliano Babilonia-Gastón,** sirve para clausurar.

Podemos extraer una primera conclusión: abrir y cerrar, característicos de estas figuras significantes, constituyen un primer nivel de significación, tan importante como que da cuenta del dinamismo puramente narrativo y enmarca lo que podríamos considerar como "acción". Sin embargo, el examen no se agota allí: como figuras concretas proponen un nivel segundo de significación: así, por ejemplo, la relación **Amaranta Úrsula - Aureliano Babilonia-Gastón** traduce semánticamente la idea de "confirmación": la confirmación de todo lo que se venía preparando y anunciando, es decir el incesto. En el otro caso, el de la relación **Melquíades-Úrsula-José Arcadio,** la significación propuesta es del "planteo": el abrir —función narrativa— tiene la forma de un planteo que va engendrando elementos que se tienen que integrar al desarrollarse.

Pero hay aun un tercer nivel de significación de la figura significante que se apoya en el primero en la medida en que del enmarcamiento producido por el "abrir" y "cerrar" se puede pasar a una idea de desarrollo de la acción novelesca que este sistema de tres términos hace avanzar; ahora bien, al hablar de "acción" la estamos considerando como un sector específico de espacialización del relato.

Yo creo que se ve cómo este sistema —llegar, estar, irse— trasciende la mera descripción de un campo verbal y va produciendo figuras en niveles que pueden cubrir como capas a todo el relato; es decir que este sistema funciona como un modelo que permite comprender el objeto al que se refiere y del que se desprende. Dicho de otro modo, este relato podría muy bien haber sido producido por un sistema de tres términos que mantienen entre sí una tensión dinámica, tres términos que están exigiéndose permanentemente en una dialéctica productora.

Este sistema —llegar, estar, irse— cuya capacidad significante hemos destacado, así como sus tres niveles de significación, tiene su encarnación, a nivel de la estructura física, en la forma verbal denominada "perifrástica de futuro". El relato se inicia con ella: "Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo", pero luego se caracteriza por ella, como es fácil verificar; a pesar de la profusión de su empleo, cada uno de los momentos en que aparece constituye un momento esencial, un punto nodal en la articulación del relato puesto que en cada uno de estos puntos o momentos el relato está progresando: demás está señalar el papel que cumple, por no dar más que un ejemplo, la primera perifrástica que abre un relato cuyos términos, cuyos elementos, cuya estructura es, al menos, parcialmente conocida.

No vale la pena reproducir todos los fragmentos en que aparece empleada la perifrástica de futuro; prefiero pasar a otro aspecto que constituye el meollo de mi hipótesis, a saber que la forma "perifrástica de futuro" es como un modelo de la escritura de este relato y, por lo tanto, tiene un carácter productor, es decir que hace surgir, nacer y avanzar el relato. En una primera aproximación podemos establecer una relación inmediata con el plano de los "manuscritos" que, al aparecer como escritos desde antes de que en el relato se tenga conciencia de su existencia y al proyectarse sobre lo todavía no narrado, configuran tanto el desarrollo del relato como la culminación de su sentido. En otras palabras, el papel que cumplen y la significación que tienen los manuscritos tienen como elemento ordenador la forma de perifrástica de futuro.

Pero, ¿qué es una perifrástica de futuro concretamen-

te? Es una construcción bastante usual integrada por un verbo auxiliar y un infinitivo unidos por la preposición "de"; desde el punto de vista gramatical indica dos cosas: obligación y voluntad, dos vertientes semánticas de una misma fórmula; vista desde este ángulo, la perifrástica desarrolla un aspecto subjetivo que reside sin duda en el auxiliar, pero como al mismo tiempo esa subjetividad se proyecta hacia el exterior a causa del infinitivo podemos hablar de un aspecto objetivo. Si analizamos la fórmula "yo he de hacer", el "he de" indica el matiz subjetivo de la obligación y la voluntad mientras que en el "hacer" se hace presente una indicación que liga la obligación y voluntad con lo que le es exterior. Dicho de otro modo, la construcción de perifrástica de futuro es inmanente y trascendente al mismo tiempo. Pero el análisis puede ir un poco más lejos todavía: por un lado, hay un verbo auxiliar, lo que, como lo exige muy expresamente la gramática, da una idea de pretérito pues todas las formas de pretérito se construyen con verbo auxiliar; por otro, en tanto hay un infinitivo, y en la medida en que su tiempo es por definición el presente, en esa construcción convive una idea de presente; ahora bien, desde el punto de vista del sentido, la obligación y la voluntad que brotan de la reunión de estos elementos hacen nacer a su vez una idea de futuro. En resumen, "yo he de hacer" implica pretérito por el "he de", presente por el "hacer" y, por el sentido, implica futuro.

Y bien, creo que este esquema compagina con la articulación global de la narración. Por un lado este relato se está contando desde el presente, hay un "aquí" desde donde se narra; por otro lado, lo que se cuenta es un futuro inscripto en los manuscritos que lo predicen y lo profetizan pero desde este futuro se recupera un pasado: "Muchos años después, frente al pelotón de fusilamien-

to, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo". Desde un punto preciso, que llamamos presente y desde el que se cuenta, somos llevados a un espacio-tiempo posterior ("muchos años después"), desde el cual nos reconducen para narrarnos lo que pasó "en esa tarde remota", un espacio-tiempo anterior. Esquematizando, sería esto:



Ahora bien, reafirmando lo dicho, esta estructura da cuenta de la totalidad del relato en cuanto trabajo del narrador, o sea en cuanto a la perspectiva con que el narrador la articula: contar es recordar lo pasado desde un momento posterior al que se ha remitido el epicentro narrativo desde el **hic** que implica la escritura en su desarrollo puntual. Reafirmemos este concepto de la "escritura-presente" como trabajo que se realiza y cuya índole ninguna consideración estilística podría negar. En consecuencia, creo que se pueden ligar (quizás todo esto no sea nada más que una hipótesis y por lo tanto, como hipótesis, este trabajo necesite una verificación en un campo más limitado) los dos esquemas que he venido presentando: **estar**, en el sistema compuesto por **estar-irse-llegar**, es el **aquí** que equivale al **presente** de la narración; **irse** equivale al **futuro** al que se remite la perspectiva desde donde se produce la recuperación espacio-temporal; y **llegar** equivale al **pasado** que encierra el objeto de recuperación narrativa.

Creo que, de esta estructura que deriva del esquema **estar-irse-llegar** encarnado en la figura de perifrástica que inicia el relato y da cuenta de su movimiento esen-

cial, procede un cierto carácter secundario pero confirmatorio: la idea de profecía implicada por los manuscritos, cuya lectura consiste esencialmente —y esto es lo que hace el último Aureliano, al igual que cualquier lector que lea todo ese proceso— en un volver atrás desde lo adelantado en su escritura, los manuscritos están ahí y entonces al leerlos, el descifrarlos es un volver atrás para captar el sentido del todo.

Una última reflexión: la primera cita de la perifrástica de futuro, que por otra parte abre el relato, proporciona una imagen que se refiere al hielo. En **Cien años de soledad, una interpretación,** de Josefina Ludmer (E.T.C., 1972), se señala que esta imagen está ligada a la fundación de Macondo; la argumentación es de tipo psicoanalítico. Recordemos sucintamente que José Arcadio Buendía ha soñado antes con espejos y luego ha procedido a fundar Macondo: hielo y espejos estarían ligados, semánticamente hablando, pues ambos son reflectantes pero más aun son iluminadores: metafóricamente, iluminan comienzos. Desde este enfoque, el relato sería la escritura del desarrollo de lo que está contenido en ese sueño de la fundación que luego es verificado, por traducción simbólica, en la imagen del hielo. Ahora bien, como escritura de un desarrollo, **Cien años** es un trabajo real que como tal implica un aquí y si lo que cuenta es un sueño (que es lo que se desarrolla y verifica) el relato es forzosamente reminiscente pues todo relato de un sueño es relato de un recuerdo. Desde lo real, pues, el sueño sólo puede ser recordado, pero como el contenido del sueño es profético porque al soñar con espejos sueña con la fundación de una aldea y, por lo tanto, el contenido del sueño se narra desde la profecía ya cumplida, creo que se vuelve a encontrar un juego entre pasado, presente y futuro que tiene una encarnación concreta en la articulación de la perifrás-

tica; por lo menos (para decirlo más modestamente) se encuentra en la forma de perifrástica un impulso genético en el que se dibuja o se describe, por así decir, la estructura total de este relato.

PRODUCCIÓN LITERARIA Y PRODUCCIÓN SOCIAL

I

Vamos a entrar en el campo de lo que se conoce como literatura, haciendo un deslinde inicial: se trata, ante todo, de un campo marcado por una producción y no —como se decía y aún se dice— de un "recinto" de objetos "creados" o de la "creación" por excelencia. Deslinde materialista, por lo tanto, que en su mera formulación ataca una ideología que acompaña a la literatura y que tiende, justamente, a ocultar su carácter esencialmente productivo.

Pero lo que ahora llamamos "producción literaria" tiene a su vez dos campos: el de la producción de "textos" y el de la producción de "conocimiento" sobre dichos textos.

En cuanto al primero, se presenta una inicial cuestión teórica importante: estudiados los mecanismos de la producción desde este ángulo, ¿es posible advertirlos en toda la masa de la producción literaria existente o solo pueden ser registrados a partir del momento en que se los admite como actuantes? Cuestión que asedia todo enfoque ideológico y cuyas respuestas pueden indicar o bien una voluntad de integración teórica —es decir que las fuerzas productivas tuvieron un desarrollo consecuente con la producción artística renacentista, aunque en el momento renacentista uno y otra formularan otra explicación— o bien una desintegración teórica —decir por ejemplo que las obras medievales o

del siglo XIX no pueden examinarse con criterios del siglo XX y que hay que verlas en su propio esquema, en su propia racionalidad— que pondría de manifiesto, desde esta perspectiva, una voluntad ideológica de ocultar el proceso productivo.

En cuanto al segundo campo daría lugar a la constitución de una disciplina que podemos llamar "trabajo crítico" que debería pensarse a sí misma como productora en tanto tiene un objeto respecto del cual debe emitir no ya un mero juicio sino un conocimiento estructurado como tal. Esta disciplina debería, en cada acto concreto, dar cuenta de su objeto —uno o muchos textos— y de sí misma como perteneciente, ahora en forma conciente, a un elenco de actividades que engendran, desarrollan o reprimen ideología y, consecuentemente, los efectos ideológicos que sus objetos pueden ejercitar.

Pero el problema que ahora nos ocupa, en uno u otro campo —y respecto del cual las dos aclaraciones que hemos hecho cumplen su papel— es el de la relación entre la producción literaria y la producción social.

Desde cierto ángulo, el de un sociologismo vulgar, la producción de "textos" **refleja** la producción social y la crítica pone de relieve esa operación. Dicho de otro modo: si el texto "refleja" lo que es la sociedad, la crítica "traduce" ese reflejo mediante un lenguaje que hace inteligible la operación. Breve circuito del que queda excluido que el acto mismo de "reflejar" y de "traducir" (o explicar) constituyen actos de producción afectados o dirigidos por leyes productivas que también afectan o dirigen la producción en general.

El sociologismo vulgar no ve, pues, detrás de las imágenes establecidas por el texto el trabajo que hace posible el acto literario; quizás lo vea, en cuanto esta-

blece un juicio de valor que tiene por eje la eficacia —siempre quimérica— del reflejo, pero en ese caso lo oculta en la medida en que predomina el reconocimiento de lo reflejado y el así llamado "valor" se le subordina. El trabajo como tal desaparece en el referente —lo reflejado— que aparece y en el valor —exaltado— que acompaña como la consagración del acto crítico su propia operación de ocultamiento.

Se trata, entonces, de fundar una teoría que liberándose del "reflejo" pueda discernir las relaciones que se establecen entre modos de producción de una sociedad y modo de producción de un texto; ante todo, digamos que no puede no existir esta relación y, más aun, no puede pensarse que la producción de un texto queda fuera del circuito productivo global. Lo que no quiere decir, por un lado, que las determinaciones sean necesariamente directas y, por el otro, que la especificidad con que se manifiestan en la literatura los modos de producción generales la tornan aislada e ininteligible.

II

Segundo deslinde principal: la producción literaria tiene una especificidad que hay que definir en sus límites para poder establecer una relación correcta con la producción en general. Si tomamos el campo del "trabajo crítico", será evidente que, en tanto aspira a producir un conocimiento, su modo de producción tendrá en cuenta los de otras disciplinas que procuran producir conocimiento. Esta vinculación, que no implica dependencia, configura un primer nivel de asociación ideológica en la medida en que la llamada crítica, como comentario o seguimiento, pretende obviarla u ocul-

tarla al afirmar, en su metodología, desvinculada o vinculada exteriormente por préstamos, la autonomía absoluta de su objeto y de su campo.

Un segundo nivel ideológico podrá en cambio tomar forma en cuanto el "trabajo crítico" haga explícitos los supuestos que, provenientes de otras disciplinas, configuran su metodología así como el carácter del objeto de que trata y la función de su trabajo: una cosa, entonces, será creer que el "arte" es resultado de un descenso del espíritu sobre un cuerpo y otra que el "texto" es resultado de un "trabajo humano"; una cosa será creer que la crítica debe glosar un texto y otra producir un conocimiento generalizable, partícipe de un trabajo global de conocimiento de lo real; una cosa será pensar que la "metodología" resulta de una articulación superpuesta al texto y otra que brota de una relación necesaria entre su objeto y los fines que una teoría se propone establecer y lograr. De todo esto podríamos concluir que la "especificidad" de la producción crítica estaría dada por una relación de trabajo —fundada teóricamente— entre texto (como objeto), metodología (como operatoria) y finalidad (como conocimiento y transformación del mundo).

Dos acotaciones a esta delimitación:

1) se plantea el problema de los "modelos" como las normas que la cultura ofrece para aplicar en el trabajo crítico; la adopción de "modelos" supone, por una parte, para el trabajo crítico, un trabajo preliminar de reflexión genética lo que implica, a la vez, una actualización ideológica explícita; si para hacer mi trabajo crítico acepto y busco modelos en la lingüística o en la psicología estoy solidarizándome con el proceso que llevó a esas disciplinas a la posición de ofrecer modelos, estoy aceptando la relación que tales disciplinas establecieron por su lado con la producción social en

general; correlativamente, y por otra parte, si tal adopción no es crítica —esto es, si la solidaridad viene impuesta desde afuera (moda o facilidad)— los modelos buscados servirán para afirmar o bien una dependencia ideológica o bien para volver a ocultar dos niveles de relación ideológica, el de las disciplinas proveedoras de modelos y el del trabajo crítico.

2) solo por esta red de relaciones ideológicamente transformadas, el trabajo crítico, esto es el trabajo tendiente a producir un conocimiento respecto de un sector determinado del trabajo humano, podrá recuperar una dimensión histórica y social y podrá llegar a tener una función en la medida en que se hará productivo, no más el acompañante privilegiado de una "capacidad privilegiada" situada fuera del proceso de producción económica.

Y una última precisión: desde luego que todas las articulaciones críticas, tanto las que tienden a ocultar el "trabajo" como las que lo sacan al exterior de un recinto sagrado, realizan un trabajo. La diferencia entre unas y otras reside en el análisis global de la producción humana que hacen, el cual lleva a unos a ocultarla y a otros a ponerla en evidencia. A la vez, dicho análisis es político: en un caso, el trabajo en general y el trabajo crítico en particular siguen, al conservar su aislamiento, conservándose como lo invariable de relaciones estructurales inmodificables; en el otro, se tratará de quebrar esa invariabilidad —que es política— para rescatar el trabajo humano de su deshumanización.

III

Volvamos a lo que llamábamos "campo de la producción de textos". Ante todo, digamos que lo que lla-

mamos "producción textual" no es más que la "escritura", a la que podemos definir como el conjunto de operaciones que transforman lo dado de la palabra —como reglas, connotaciones e imágenes verbales— en un nuevo acontecimiento caracterizado por la aparición de una nueva significación. Sobre esto último volveremos en particular.

Como conjunto de operaciones de transformación, la "escritura" es en consecuencia un trabajo susceptible de ser considerado como todo trabajo humano, tanto en cuanto a las leyes que justifican su necesidad así como a las que desarrollan o fijan su función en la totalidad social. Pero hay que hacer por lo menos tres acotaciones particularizantes:

1) La "escritura" no comienza en el primer instante de su iniciación sino antes, en el conjunto de determinaciones que la hacen posible, determinaciones sociales (que afirman con diferente claridad respecto de la producción social en general ya sea la necesidad ya la función: "escribir" tiene un grado de necesidad en la sociedad colonial latinoamericana y otro diferente en la sociedad independentista) y determinaciones psicológicas en un doble nivel: por un lado cierta persona "siente" que puede y debe escribir y, por el otro, lo hace de acuerdo con un instrumental ideológico que no por internalizado (modas, selectividad de temas o de imágenes, etc.) es menos resultado de una previa existencia cultural.

2) Una vez puesta en movimiento, la escritura opera según ciertas leyes que le permiten su desarrollo: son en cierto modo "técnicas" que tienen una articulación propia y, aparentemente, cerrada pero que en verdad guardan estrecha relación con las "técnicas" de la producción social en general. No se trata, como lo veremos en seguida, de la mera "influencia" de la época

sino de un fenómeno más complejo que solo puede comprenderse — con todos los recaudos que eso exige por analogía.

3) El trabajo realizado de la escritura no se agota en el objeto transformado: continúa, se reitera y se modifica en la ulterioridad de su función que consiste, como todo trabajo social, en significar. Pero, contrariamente a lo que sucede con el objeto real producido, cuya significación queda vaciada en el acto del consumo y, en el mejor de los casos, deja abierta la expectativa de una nueva operación de vaciamiento de significación, el objeto de la escritura, como objeto de conocimiento, mantiene llena su significación y engendra respuestas que tienen en cuenta la ideología de la función que debe cumplir: así, una ideología de la escritura que la entiende como lo excepcional realiza una lectura sagrada, en la que desaparece naturalmente el trabajo; una ideología de la escritura que la entiende como productora de objetos de consumo reduce la capacidad vibratoria de la significación a la de objeto real consumido; una ideología de la escritura que la entiende como subsidiaria del resto del trabajo humano solo verá en la significación producida un significado y, por lo tanto, un triunfo de lo ya dado y no de lo nuevo (cf. respecto del sociologismo vulgar); finalmente, una ideología que recupera en la escritura el trabajo que se ha realizado y que la significación sigue realizando, podrá percibir de qué manera la significación se integra al trabajo que, en general, tiene como marco de referencia lo dado y su sentido. Es en su producción donde esa significación juega de doble manera: intenta ya sea adecuarse a lo dado, ya sea modificarlo, lo que da lugar, respectivamente, a una literatura (una escritura) conformista y a una literatura (una escritura) crítica.

IV

Dejamos de lado la primera acotación para ver ahora los problemas que nos propone la segunda. Ante todo debemos señalar —o reiterar— que el puente que une el trabajo específico textual y el trabajo social está constituido por la ideología que cubre y separa los dos campos; se trata de ver, justamente, qué de cierta ideología del trabajo social pasa al trabajo textual y, al mismo tiempo, cómo toma forma una especificidad ideológica que parece inexpugnable, la del texto; de este modo y como ejemplo proponemos la siguiente situación: la burguesía industrialista posterior a la guerra de 1870 segrega una ideología de su producción (se trata, en general, de la racionalidad interna de la fábrica y de la racionalidad externa de la comercialización); ahora bien, ¿qué relación tiene con ella la que da lugar a dos tendencias literarias opuestas, el naturalismo y el simbolismo? ¿en qué medida esa ideología se traslada o se transforma engendrando, a su vez, un resultado doble, a saber su conservación o su disgregación? Resumiendo, podemos decir que toda producción textual está regida por una ideología que, a su vez, es tributaria de una teoría más amplia que define cierta manera de considerar la producción social; dicha ideología puede ser implícita —u ocultada— o explícita —asumida o discutida o destruida— y **desde** ella se escribe o, mejor dicho, en ella tiene lugar la elección de las "técnicas" aptas para que el trabajo se lleve a cabo.

Toma forma aquí otro matiz: las "técnicas" se parecen más a los procedimientos de que se vale el trabajo social. Como primera indicación, es evidente que una manera de escribir tuvo lugar antes de la invención

de la imprenta, en plena era de la producción artesanal —desde el papel que jugaban las iluminaciones de la inicial hasta el material empleado, el pergamino, todo lo cual proponía relaciones de espaciamiento que pasaban por la mano y el color y condicionaban por lo tanto el espacio mental— y otra diferente después: ¿no es característica de esta etapa el desarrollo de la novela? Del mismo modo, una producción de libros en serie, con una estructura de producción industrial detrás —que necesita imponerse a los lectores— modifica la manera de escribir, lo que podemos denominar "imaginación" cambia de ritmo y acepta o rechaza el encuadre, se acerca más o se aleja de lo que el trabajo social quiere generalizar porque la linotipo electrónica no difiere de la embolsadora electrónica más que en el producto, no en el sentido. Del mismo modo, el desarrollo del diario —correlativo a la aparición de un poder burgués consolidado en torno a la máquina— favorece el auge del folletín que decae cuando aumenta la capacidad informativa de los diarios por expansión de sus medios. En América latina hay, en relación con este enfoque, diversidad de matices que no indican otra cosa que condiciones productivas muy diferentes para cada país; la misma vinculación podría hacerse entre producción textual urbana —de la ciudad— y rural —del campo— (no me refiero al "tema"); a la luz de estos conceptos, podría estudiarse la inversión de términos que se ha producido en lo que va del siglo: la escritura de la ciudad termina por imponerse desapareciendo prácticamente toda producción textual vinculada con un modo de producción campesino en derrota.

Ahora bien, no necesariamente estas relaciones son sincrónicas y determinantes en una sola dirección; también la escritura de un momento histórico determina-

do puede plantearse (y seguramente es lo que se plantea toda literatura de ruptura) un camino de subversión frente a lo que exige la ideología de la producción social proclamada por las clases dominantes; es por ejemplo la negativa del vanguardismo a las exigencias de racionalidad y claridad formuladas por la burguesía para el trabajo que necesita hacer y que aparecen como la ideología en curso; probablemente, a la luz de este mecanismo de imposición y de rechazo, pueden considerarse, si no entenderse, ciertos intentos como los de Macedonio Fernández o Felisberto Hernández o, inclusive, José María Arguedas: escrituras que al no aceptar la ideología del trabajo textual impuesta por la ideología del trabajo de las clases dominantes o bien aparentemente retrogradan en los medios técnicos (la hispanofilia barroquizante de Lezama Lima) o bien avanzan hasta anticiparse en los modos de escritura (la "novela futura" de Macedonio Fernández).

Existe también un tercer nivel en el que estas relaciones pueden establecerse: menos exterior, se refiere a la articulación de los elementos internos del texto, al resultado de la aplicación de la gramática textual en cada uno de los planos que, en conjunto, construyen y constituyen el texto. Los elementos vehiculizan la relación entre las imágenes previas a la escritura —el material de referencia— transformables por la escritura y la transformación que efectivamente se realiza. Tomemos como ejemplo el gesto narrativo, como estructura cultural preexistente a cualquier texto que se produzca, y en él tratemos de definir esos niveles por los que la escritura, como transformación, se lleva a cabo; podemos hablar de este modo de "punto de vista desde donde se narra" (o procedimiento narrativo o función de la narración) o, para manejar una categoría más perturbadora, de "personaje". En este sector

particular, los mecanismos de escritura entendidos como articulación de la figura del personaje pueden ser filiados en cada momento —o sea en cada relato o en cada grupo de relatos según épocas o tendencias— de acuerdo con actitudes predominantes en ciertas clases o grupos sociales: el "héroe" renacentista está construido con rasgos que nutren la mentalidad productiva de las protoburguesías, a saber racionalismo y capacidad individual de invención, audacia y tendencia a la universalidad; el pícaro, como antihéroe, encarna la vertiente crítica de esa misma mentalidad, el examen que de esas mismas virtudes puede hacer una clase que con ellas no logra desarrollarse. Pero no se trata de que el personaje "represente" la clase: de algún modo lo hace pero lo que nos importa aquí es que es configurado de acuerdo con ciertas técnicas que, perteneciendo de una u otra forma a la clase, le permiten en un momento dado realizar su trabajo social. Desde luego que entre técnica productiva de las clases dominantes y técnicas de escritura de un personaje como figura se tiende la ideología como un puente que liga las dos prácticas y las ilumina recíprocamente en la medida en que se logre advertir su funcionamiento. Pero así como las técnicas productivas de las clases dominantes tienden al perfeccionamiento de su dominio sobre el trabajo en general y con estos alcances se formula su ideología, las "técnicas" productivas en literatura no ratifican necesariamente esa voluntad; es cierto que pueden hacerlo y en la mayor parte de los casos así sucede pero también logran antagonizar los principios mismos para intentar adecuarlos a otros fines: si el positivismo es la filosofía de la burguesía colonialista y se basa en diversos artefactos racionales —experimentación, acumulación, análisis, generalización, etc.—, el naturalismo, que es la literatura que le corresponde,

constituyéndose sobre los mismos artefactos, no persigue en ciertas obras —por lo menos en una intención conciente— los mismos objetivos sino los opuestos: faltaría determinar si los logra, es decir si logra cambiarle el signo a un sistema que viene cargado con la ideología de la clase en el poder. No obstante, una actitud antidogmática no debería clausurar los puentes y debería permitirnos señalar que en el plano de la escritura la ideología de la técnica o que la acompaña no indica necesariamente un apego a su fuente sino que puede producir su propio distanciamiento en la medida en que, sea como fuere, su producción es de objetos de conocimiento que, por lo tanto, pueden o no obedecer a normas similares que tiendan a producir objetos que cumplen funciones de objeto real.

En general, una literatura crítica acentúa la distancia respecto a la ideología que acompaña a las técnicas productivas propias de las clases dominantes y, por lo tanto, se retira de la noción de consumo que las caracteriza; por el otro lado, si no toma esa distancia tiende a producir objetos destinados a ser integrados como lo son los objetos reales emergentes de esas normas de producción. El caso del **Martín Fierro**, como personaje dramático, es ejemplar: mientras psicológicamente es pintado a partir de imágenes y en situaciones concretas puede pensarse que se lo está estructurando como al margen de una ideología que caracteriza el sistema que se está imponiendo en la realidad; cuando, al contrario, es puramente evocador, razonador y moralista, no cabe duda de que se procura hacerlo admisible para cierto sistema productivo que parece representar triunfalmente la realidad: el "Prólogo" a la **Vuelta** muestra con dramatismo esta transformación —mejor dicho modificación— de la ideología a través de la técnica de construcción del personaje.

V

En cuanto a la tercera acotación, la relativa a las significaciones, conviene para desarrollarla establecer con claridad su campo propio. Diferenciamos significación de significado sobre la base de las nociones saussureanas de signo; para de Saussure "signo" es la reunión arbitraria de un "significante" (materia sonora) y un "significado" (concepto). Desde un enfoque materialista esta división no solo es idealista sino que con la idea de la arbitrariedad queda eliminada —o congelada— la perspectiva humana de la producción: el signo, diríamos por el contrario, es resultado de un trabajo en el significante y, en tanto tal, se caracteriza por significar, esto es producir una significación. En consecuencia el significado, como concepto, estaría platónicamente dado como una existencia que necesita un vehículo adecuado para manifestarse mientras que la significación sería lo nuevo que en el trabajo de significar se ha logrado histórica y genéticamente en el signo. Es evidente que el uso del lenguaje, el uso productivo en la formulación poética pero también en la formulación filosófica y política (si pretende cambiar la vida) recupera esta historia y al volver a trabajar la significación de los signos los renueva en su poder, los descubre en su origen transformativo.

Este esquema es fecundo para el trabajo literario porque la ideología de la significación tiende el puente entre la idea de escritura y la de lectura, consideradas ambas como trabajo productivo ligado al trabajo social en su conjunto. Pueden presentarse en consecuencia varias unidades entre ambos conceptos:

1) escritura que se realiza en el sentido del trabajo social poseído e ideologizado por las clases dominantes y lectura en la misma dirección o bien lectura que pone en evidencia tal vinculación denunciándola;

2) escritura que se realiza a partir del trabajo social ideologizado por las clases dominantes pero modificándolo en su propio nivel ideológico y lectura que siguiendo la norma impuesta por las clases dominantes tapa la modificación o bien lectura que la destaca como un factor productivo;

3) escritura que se realiza al margen de las pautas indicadas por la ideología del trabajo social de las clases dominantes rescatando el sentido del trabajo humano controlado por las clases dominantes o bien yendo más atrás, retrocediendo en la relación entre trabajo textual y trabajo social, y lectura que se hace cargo de la marginalidad en su productividad o en su regresión, o lectura que la rechaza justamente porque necesita afirmar en su desarrollo la ideología de las clases dominantes;

4) finalmente, podría hablarse de una escritura que se realiza poniendo críticamente en evidencia los resortes ideológicos de la producción impuesta por las clases dominantes y proponiendo normas de realización que se vinculan en su sentido con un proyecto ideológico-crítico inherente al punto de vista de las clases dominadas y de una lectura que acepta esta perspectiva y reelabora la propuesta en su propio nivel o de una lectura que solo entiende los canales de la producción del sigficante como lo quiere la ideología global en curso.

Este esbozo de posibilidades indica un campo de trabajo en el desarrollo de todas estas figuras resultantes pero también la complejidad del problema sobre todo si el cuadro se presenta como apriorístico y en él se trata de encajar tal o cual texto para, mediante una maniobra, volver a juzgarlo de una manera clásica. El esquema puede ser válido a condición de que sea vivido en sus alcances teóricos, internalizado como una perspectiva tanto de salir de una concepción de una escritura como acto puramente inmanente, autónomo e iluminado como de una lectura puramente pasiva, no productora.

Volviendo a la significación, se ve el papel unitivo y productor que juega. Para concluir con un aspecto de esta cuestión, se podría decir que en literatura la noción de "significado" remite a lo preexistente y por lo tanto "re-presenta", mientras que la significación "presenta" o, del mismo modo, el significado "reproduce" mientras que la significación "produce". Estas precisiones tan simples tienen consecuencias muy grandes que nos devuelven a las primeras consideraciones de este trabajo y las fundamentan:

1) una escritura que se propone **reproducir** afirma lo **reproducido** antes que la **reproducción**, lo que implica, sea como fuere, la negación de un campo específico en el que hay que reconocer el funcionamiento de leyes productivas globales;

2) por la misma razón, quedan confirmadas sin modificación alguna, las leyes de la producción social que son las de las clases dominantes;

3) como necesaria consecuencia, se crean las condiciones para una lectura según los códigos preparados por las clases dominantes, o sea que se impide una lectura que favorezca la transformación sin

la cual ni la lectura es posible ni el trabajo textual tiene operatividad. La literatura es reducida a objeto real de consumo;

4) la ideología del significado, o sea de lo reproducido, concentra en lo temático —como puente simplista tendido a lo reproducible— toda su energía de escritura, lo que limita el trabajo textual en sus distintos niveles y, sobre todo, pone un límite a lo que llamamos la "tematización". (Este concepto es productivo porque indica el pasaje activo de un nivel al otro de la textualidad, el campo en el que **todos** los niveles se reúnen y manifiestan su presencia. Si **tema** puede ser —como importante o no— un cierto problema social importante o no, **tematización** es la figura que adopta en el texto el cruce concreto entre realidad histórica compleja y niveles específicos por los que transformadoramente esa realidad histórica compleja pasa — el tópico de la "casa" en **Cien años de soledad** por ejemplo, o el "canto" en el **Martín Fierro**.)

VI

La significación es, pues, lo que la escritura produce y siempre ha producido aunque, al subordinarse a la ideología global en curso, haya de alguna manera evitado el riesgo de tomar conciencia de su propia capacidad. En ese evitamiento, la significación neutraliza su poder; en cambio, cuando lo asume, lo desarrolla: genera una lectura activa, transformante y transformadora. Es sobre el esquema de una literatura como transformación que puede estudiarse la relación de esta produc-

ción con la producción social. Pero como no se trata de describir solamente, puede decirse que solo aceptando que la literatura es un trabajo transformativo, el texto y lo que se haga con él, a partir del poder de la significación, pueden actuar sobre el trabajo social en curso y luchar contra su ideología. Destacar esta capacidad es un acto político: supone sacar a la producción textual de la insignificancia en la que el poder quiere hacerla permanecer y supone, lo que es mucho más importante, romper los códigos de lectura al designarla como trabajo y proponerle, por lo tanto, caminos concretos de reivindicación.

ARTE, VIOLENCIA, RUPTURA

a José Viñals

1) A partir de la pintura

Borda no pinta muertos, es decir no representa a la muerte por una especie de obsesión deductiva. Pinta otra cosa: una separación, algo así como un rechazo que se inviste de formas, que evoluciona y se instala en la figuración de un cráneo, en el color que recuerda a, en los instrumentos cortantes que imponen la coherencia del mundo exterior, en las perspectivas que recortan y acercan lo que debería estar lejos y a la inversa.

Separación plana, por lo tanto, de un despegue en el que nociones tales como gusto, complacencia, reconocimiento, juicio, quedan congeladas: elaboración del despegue, trabajo sobre la separación, tentativa de hacer imagen y espacio lo que es transcurso o sea tiempo.

Tentativa de violencia, violencia de un cambio de plano intolerable: obliga a pararse y admitir el tiempo por el espacio y a través de una mediación especializante.

¿Intolerable para quién? Para los que viven otra separación más violenta todavía, una separación que engendró la desviación de un vivir originario, que institucionalizó la angustia de vivir el tiempo escindiéndola del proyecto de vivir en el espacio. Y, sin embargo, en la ciencia hay un intercambio, un pasaje que el saber común —institucionalización de la seguridad en la escisión que disminuye la angustia— rechaza: ¿trátase en verdad de un tiempo-espacio, de un espacio-tiempo? ¿o de, por un lado, un tiempo reservado al

terror visceral y, por el otro, de un espacio recortado por una omnipotencia cerebral?

Saber contra saber común, acto compulsivo que a veces el arte recorre para desnudar un sistema de pensamiento que mantiene la escisión y que sólo por la violencia admite un relente de unidad.

2) **En cuanto al surrealismo**

El surrealismo estaría en la base de esta tentativa perforante: atravesar la masa de realidad institucionalizada, las maneras, los modales, las ideologías, los lenguajes, para producir unidades originarias en las que el asombro primero reaparezca tan libre como la historia acumulada no lo permite imaginar. Una cosa, decía Macedonio, es realismo y otra realidad. De ahí la esponjosidad de la palabra surrealista, de la figura surrealista: por los poros filtrarse hacia el lugar en el que entran a desaparecer todas las capas duras, sobrepuestas y reaparece una escena primaria, el pasaje del asombro al armamento, de la violencia del descubrimiento a la violencia que lo reprime.

Atención entonces a la esponjosidad de la palabra, a su multiplicidad, atención al vaivén que la hace permeable, atención al ritmo que la abre hacia la obsesión de un espacio que quiere ganar.

3) **No confundir**

Entorpecerían la maniobra quienes confundieran figuración con representación. La figuración se tiende hacia el rescate del significante concreto, sepultado por la abstracción, por el concepto, por la norma: el espacio que ocupa la figura es lo que busca su figuración, un espacio que todavía conserva las marcas de la represión que se ejerció contra el inconciente primero que

no ha podido ser ubicado ni eliminado por el sistema. La representación, en cambio, al menoscabar, por privilegio de lo representado, el acto de la escritura —que transforma el significante concreto— disimula el espacio, lo anula, lo reduce, confirma la legitimidad de un sistema que vive por represión.

4) **Una inflexión: palabra y sistema (represión)**

"El diálogo se funda en la reciprocidad de las palabras y la igualdad de los hablantes; solo dos "yo" pueden establecer una relación dialogal; cada uno le reconoce al otro el mismo poder de hablar que se reconoce a sí mismo, cada uno se dice igual al otro y no ve en el otro nada más que otro "yo". Esto es el paraíso del idealismo "decente". Pero, por otro lado, sabemos que en nuestras sociedades no hay casi ninguna especie de igualdad. (Basta, en cualquier régimen que sea, haber escuchado el "diálogo" entre un hombre que se presume inocente y el magistrado que lo interroga para saber lo que significa esta igualdad de palabra a partir de una desigualdad de cultura, de condición, de poder, de felicidad; ahora bien, en todo momento, cada uno de nosotros es un juez o se encuentra en presencia de un juez; toda palabra es orden, terror, seducción, resentimiento, halago, proposición; toda palabra es violencia y pretender ignorarla pretendiendo dialogar es añadir la hipocresía liberal al optimismo dialéctico para el cual la guerra no es más que una forma de diálogo.)"

Maurice Blanchot
(La conversación infinita)

5) **Sobre el paréntesis**

Pensar en el paréntesis de Blanchot: la palabra misma como índice de una violencia ejercida en el diálogo. La palabra como un espacio que encierra y comprime una

violencia que salta y ataca y domina detrás de una conversación que aparece como violencia ejercida, aunque negada por las buenas maneras.

Seguir pensando: la palabra es un instrumento, un útil, en el diccionario están todas y quien las necesite realmente sabe dónde buscarlas. ¿Y su historia de palabra, como palabra? La violencia está ante todo en aquello que la hizo posible como palabra, no solo como palabras. Éstas están ahí, se las usa, se las deja pero antes de que ellas ofrecieran su aparente ductilidad, mucho antes, la palabra fue un Ser respecto de un No Ser anterior, hubo un pasaje, un arranque, como una planta sin bulbo ni semilla, un acto contra natura puesto que la naturaleza no supone la palabra aunque en alguno de sus estratos necesite de la matemática, del sistema, del orden, de la comunicación.

Violencia de su surgimiento que aparece en el sistema que permite que la palabra se ejecute, primera violencia que el sistema reduplica invirtiendo su sentido en el momento reduplicante, en el momento segundo.

6) **El alfabeto y la conciencia**

Hablemos del sistema lingüístico. Freud permite (Jean-Joseph Goux, **Économie et Symbolique)** que se establezcan concomitancias entre el proceso que desde el pictograma (como espacio de la huella) lleva al alfabeto (como la negación del espacio) y el proceso que lleva del inconciente (como espacio de las pulsiones) al conciente (como lo que reprime las pulsiones y niega su espacio). En ambos niveles superiores, alfabeto y conciencia, todo está organizado y se reorganiza: los valores, las ideologías; funciona el sistema lingüístico. Y lo previo, la violencia originante, es reprimido pero no desaparece.

El sistema lingüístico mantiene aparentemente un equilibrio, aparentemente está inerte, es la "lengua" de

Saussure, la gramática chomskyana. Ese equilibrio le es necesario para cumplir su función, esto es para producir frases o sea para soldar las relaciones sociales. Para que esas frases se produzcan es necesario por un lado una voluntad externa de movilización pero, por el otro, es necesario mantener los límites del sistema, la caldera tapada, la caldera donde bulle la violencia originante que hizo surgir la palabra: una violencia nueva se constituye sobre la anterior, la de la gramática que asegura las funciones dentro del sistema y la función del sistema hacia afuera.

Pero, de pronto, una frase diferente, que persigue otra no definida —pero acaso definida por negación— función, por un acto de violencia desbordada contra la violencia segunda de la gramática, hace evidente la violencia primera y primaria e instaura una ruptura del sistema: es un exabrupto, una metáfora, una transgresión del color y, análogamente, un acto político que desbarata la "política" como sistema violento que tapa en su orden la violencia constituyente de las relaciones entre las clases.

7) **Por el lado del artista**

Veamos las cosas de otro modo: hay una imagen del artista como satisfaciéndose, como persona "positiva", como un San Jorge triunfante y viejo de la soledad y la indiferencia, ganador después de haber sufrido tanto. A esto se llega según el saber común, arduo camino al final del cual hay fastuosos premios. Por eso si, como Macedonio, el artista se recluye en la pensión miserable, el saber común le dice o quisiera decirle: "no se aleje, ya lo van a entender"; a José Hernández, en cambio, no lo consuelan: "usted debe estar contento de haber expresado el drama de su pueblo y de haber servido a su causa".

¿Entonces la satisfacción? Tal como están las cosas, habría para la satisfacción una fuente subjetiva, la seguridad interior de estar haciendo lo que corresponde, de estirar honestamente la capacidad de imaginar, de promover lo diferente sobre el lenguaje y la experiencia considerados como lo indiferente real, de arriesgar toda la existencia real en esa empresa de rigor inigualable; y una fuente objetiva, la seguridad de haber hecho las cosas bien que da el reconocimiento y su cortejo de honores y halagos.

8) **El suicidio**

Un enigma: ¿por qué, entonces, se suicidó Lugones? que si por un lado había escrito por lo menos un verso como este "largas brumas violetas flotan sobre el río gris", por el otro había sido celebrado hasta el perdón de sus contradicciones (concesión notable que hace el sistema para el cual la contradicción es la prueba de lo peor y por ello la acusación en sí). ¿Por qué "esa" respuesta tanto a su idea de poeta que "podía efectivamente imaginar" como a la celebración no retaceada de los otros?

Razones personales se dice, razones políticas, crisis variadas, juramentos feroces. Desde una perspectiva causalista es posible, es verosímil, así nomás tiene que haber sido pero, seriamente: todas esas causas agentes no desbordan una primaria y tranquilizante psicología. Seriamente, solo se puede conjeturar, hurgar en la raíz de la relación entre escribir y satisfacerse. Se suicidó porque la sociedad, "su" sociedad —que es también la nuestra— le había enseñado en el adentro suyo que ser escritor, que ser trabajador de la transformación en la palabra —de esa transformación que exige desequilibrarse y recuperar por actos violentos la violencia inicial sofocada por la violencia segunda— es una aberración, es una pertur-

bación de su condición superior equilibrada. La de la sociedad quiero decir.

Develamiento del enigma: la sociedad, como sistema, primó en él, lo venció desde adentro, le estuvo susurrando durante años que no debía insistir hasta que —a pesar de celebrarlo— para dar satisfacción a esas voces —poniendo claramente en evidencia que no había satisfacción posible ni esperable para sí— se mató.

9) **El pedido social**

Porque, efectivamente, ¿a quién de entre las personas e instituciones que lo tienen todo claro de las relaciones estables y establecidas de la sociedad, le importa el acto artístico en su ejecución, el proceso de producción artística en su surgimiento y en su desarrollo? ¿Quién le pide al artista que haga lo que se propone hacer, que haga color, que haga imagen, que haga sonido? Si padece al emprender ese taller es por su cuenta: que se atenga a las consecuencias, se desinserta de un sistema que "pide" producciones precisas o posibles para mantener su permanencia que es también la fuente de su racionalidad. El artista. mal que les pese a los que están cómodos en lo dado del sistema, hace violencia contra el sistema que, por su propia violencia preservativa, reprime la excepción (como la gramática la imagen pues la extrapola de su orden), no quiere la imagen que lo descentra y lo hace trastabillar.

10) **También el revolucionario**

Por lo mismo, analógicamente: el artista, el hombre de la ruptura —habría que hablar de "casos" artísticos bien precisos— es como el revolucionario —habría que hablar de "casos" revolucionarios bien precisos—: quién le pide —salvo las desgarradoras voces taponadas o estridentes de la miseria general, de la explotación sin esperanzas—

que ataque el cuartel Moncada, que robe un avión en Rawson para huir, que se interne en la selva boliviana; nadie de entre aquellos que suelen pensar como solo factible lo que el sistema permite o pide que se haga podría hacerle el pedido de una acción que niega, precisamente, lo que el sistema realmente pide; nada más normal, entonces, que mientras esa acción no solicitada se lleva a cabo se tienda la divisoria de la marginación, la difusión de la indiferencia. Claro, si el artista no consigue proponer esa metáfora, si el revolucionario no consigue tomar la casa de gobierno, el saber común tiene razón, el sistema ganó, el proyecto de descubrirle su violencia queda en ridículo.

Pero todo se confunde para los otorgadores de indiferencia y aun para los toleradores de la marginación si la metáfora surgió, si Batista toma finalmente una lancha para llegar a Miami.

11) **Sol favorable**

(¿Queda en ridículo el revolucionario que fracasó, el artista que no consiguió? En la afirmación está insidiosamente metida la tramposa retórica del éxito y, en la pregunta, la idea, el pensamiento, la esperanza de que, igual que las hojas caídas hacen en el suelo un colchón de fertilidad para nuevas plantas futuras, haya una acumulación de esfuerzos que, de pronto, dado un sol favorable, un agua propicia, den lugar a una facilidad en la mano o en la cabeza, gesto que hará real el objeto y el cambio político; en suma la posibilidad de que la conciencia general pueda ser imaginada no como una placa que obtuvo su medida y basta, sino como un órgano que se sigue desarrollando con experiencias ajenas y aun universales, con el presunto fracaso de otros, no solo con rudimentarias conversiones a la manera de los coroneles torturadores, no solo con espectaculares con-

firmaciones, también con frustraciones y demoras, con dudas feroces acerca de su propio proceso, de su propio desarrollo. Todo lo cual nos devuelve a la cuestión del triunfo o a la más hipócrita de la eficacia.)

12) **Hablemos del inconciente**

Aquí, el arte se muestra como violencia respecto de los sistemas que, a su vez, se reprimen (nótese bien) por la fuerza que hacen para permanecer. Esto quiere decir: los sistemas proyectan la represión. Esto quiere decir: para mantener su equilibrio los sistemas encauzan la turbulencia que les dio origen y que no ha muerto, que subyace en ellos como una ratio exigente, los sistemas también desean —y sofocan el deseo— recuperar el acto creativo primero que permanece hundido en lo actual, sacrifican todo en homenaje al equilibrio de lo actual, prefieren tener **sometido** el acto primordial.

El inconciente, donde todo está fundado, aparece como subyugado por una conciencia ordenadora que, por lo tanto, tiende los velos, ejerce un dominio irracional; la conciencia no juega como el estrato superior sino como el espacio de la demora en asumir lo que va de inconciente a conciente, desarrollo dialéctico que es histórico y es actual.

13) **Violencia contra sí mismo**

Pero la frase de excepción, la frase poética, no está siempre en el mismo sitio de enfrentamiento: vaga un tiempo por la zona de afirmación de su potencia y, cuando la afirmación se ha logrado (recordar el segundo paréntesis), es reinscripta en el sistema ya sea porque esa frase despertó lo que siendo inherente al sistema, éste reprimía por la violencia que ejerce sobre sí y sobre lo que tiende a desequilibrarlo, ya sea porque fue

medianamente débil y el sistema, sin ser realmente perturbado, pudo neutralizarla sin mayor esfuerzo.

Es ahí donde se ve lo que es la ruptura: la frase poética que rompe con su propia violencia la violencia del sistema lo desnuda, lo obliga a cambiar, un nuevo lenguaje hace presencia.

Por lo mismo, se ve que hay una frase no-violenta, confirmatoria: la frase que pacifica, que no rompe —así su contenido, su "mensaje" pretende la ruptura anunciada—, ratifica toda la red de violencias cotidianas y por eso puede ser anexada; el sistema se hace fuerte con la frase tranquila y reabastece, por ahí debilitada, desgastada por la frase violenta, sus prevenciones contra su propio fondo originario, bestia que no debe reaparecer pero tampoco logra morir. De este modo, la frase tranquila le reitera, a cada instante —puesto que las tranquilas son más que las otras— que lo que le ha dado sentido debe ser rigurosamente neutralizado para que el fijo presente permanezca asegurado.

14) El capitalismo morirá

¿Por qué cree que necesita neutralizar?, pues porque responde a la ideología de su función; en tanto sistema cumple una función que no es solamente un en sí como la idea de la preservación podría hacerlo suponer sino un para algo, pues toda preservación de un en sí es para un algo. Tienen razón, en consecuencia, los que asimilan ese algo al capitalismo que es quien necesita del equilibrio que el sistema persigue esquizofrénicamente; como el sistema mismo en tanto sistema, reprime su origen violento y solo muestra el progreso de su acumulación: como si todo su poder se justificara por su virtud acumulatoria.

Doble juego que se articula al mostrar un solo sector de su proceso: si por un lado simula ser existente de

toda eternidad y ser la verdad misma, imbatible como ella, por el otro está velando lo que si apareciera mostraría su revés o sea la necesidad de su caducidad (que está en la raíz de su nacimiento).

15) **Aparición del cuerpo**

Los ojos y el entendimiento se acostumbran a la frase de Rimbaud: tanto invocarla, tanto esgrimirla que al final sus aristas se pulen, o no se pulen, pero leerla no produce rechazo visual, enunciarla no irrita las cuerdas vocales, subsiste un delicioso escozor, es la vigencia de una significación todavía activa y operante.

En estas condiciones —no rechazada pero considerada con el respeto que se tiene a lo todavía activo— esta frase se añade al aumento del nivel de capacidad de función del sistema lingüístico, del discurso en general —anexión enriquecedora, reveladora, generosa—, lo cual pone en evidencia que el sistema, reprimido por la gramática, necesitaba él mismo de la ruptura, así como el cuerpo, constreñido por el concepto y la norma, necesita también del goce, de la salida, de un roce culminante —aunque episódico— con la muerte que confirma la potencia de la vida, o sea de lo subsistente.

16) **Tres violencias**

Lo que se llama cultura, en un corte actual, ya sea la **Extracción de la piedra de la locura**, las **Soledades** o el **Martín Fierro**, implica un circuito de tres violencias, una de las cuales puede funcionar como ruptura: la del sistema que reprime (una violencia inicial) para permanecer, la del arte que trata de constituirse en acto de salida, la del sistema que trata de reinscribir. Pero lo que estas obras —como exhalaciones de todo el movimiento— nos enseñan, lo que conseguimos entender de la cultura que también nos alimenta y no solo introduce

en nosotros la represión que la equilibra, es un circuito que **se puede** internalizar; podemos, pues, aprender **sin culpa** al admitir que la violencia suelda todos los segmentos de lo que nos es enseñado culpablemente, como si aprender fuera normalmente, orgánicamente, una exorbitancia o un privilegio y no un derecho gozoso.

Se nos murmura la enseñanza —porque realmente la cultura es un privilegio poseído y manejado por las clases dominantes que en su paternalismo dejan pasar algo a quienes no pertenecen a ellas pero deben servirlas—, se nos propone una complicidad cuando se nos habla de Bosch o de Quevedo, se nos incluye con el dedo en la boca en ceremonias secretas; sin que por ello se deba gritar, esa voz amortiguada de la continuidad cultural encarna la suma de temores que el hecho artístico entraña; junto con el temor de sentir las violencias amasadas en lo que se aprende se filtra la culpa por aprender: se instaura, pues, una posibilidad, la de admitir el papel fundante de la violencia.

17) La culpa

Los suicidas son enterrados en lugares aparte en ciertos cementerios. Es extraña esta segregación porque, al fin y al cabo, desde el punto de vista del muerto da lo mismo. Lo que pasa es que cometieron violencia contra sí mismos. ¿Será por eso que se los aparta? O sea, para no contaminar con su forma de muerte a los otros muertos. Dicho así, parece irónico pero no sin sentido.

Habría dos muertes por lo tanto: la aceptada y callada, la muerte previsible e institucionalizada que oculta su carácter tras el velo del fatalismo y la muerte estridente, la que se pone impúdicamente en evidencia. Entonces la separación de los cadáveres aparece como una sanción, como lo que distingue el decoro de lo indecoroso.

¿Quién toma la sanción? Naturalmente el sistema que fija la conveniencia de la muerte y no tolera la transgresión porque, aunque la transgresión no modifica la muerte, altera la violencia de su codificación, en suma su equilibrio, en suma la radical violencia de su permanecer.

18) **Parnasos equívocos, tristes parnasos**

Con los artistas pasa algo similar, pero en vida; además, aparentemente, nada que ver con la muerte, mas bien con la gloria. Aquí se trata de la excepcionalidad que los aureola, rodea, cerca y, correlativamente, asfixia. Nos hemos acostumbrado a la excepcionalidad de los artistas, a su vivir excepcional: Leonardo, Picasso, Rimbaud, Artaud, Sade, reverencias. Poder sobre poder, magia de los poderes acumulados, en suma los **genios** o, dicho de otro modo, parnasos.

Pero parnasos equivalentes a rincones de cementerio, no nos engañemos; es un aislamiento que no permite el contagio del común ni el contagio a los seres comunes. Parnasos equívocos porque con el aislamiento de la excepcionalidad de sus actos —fantasía sobre la que se funda toda una mitología llena de gestos, de reivindicaciones y de dramas— se vuelve a reprimir el surgimiento de la violencia que desnuda al sistema y a la larga le devuelve —contra su voluntad— un sentido oculto y reprimido.

En dos palabras, la excepcionalidad se retira del trabajo y el arte queda confinado al paraíso de la no-producción, vagando lejos de la producción total, humana.

19) **La fractura**

Sin los suicidios la muerte no aparecería como un latigazo, sin los artistas la palabra no aparecería como una

explosión, sin los revolucionarios el acto político no aparecería como la recuperación de un instante original de constitución.

Pero lo que llamamos sistemas es tanto su mentira (su obstinación de equilibrio) como su verdad (su voluntad —su necesidad— de producción): su equilibrio (su mentira) sirve a las clases dominantes (que controlan la producción), su voluntad de producción (su verdad) es en su rescate una (la) esperanza de la humanización. A través de sus actos de ruptura, el artista y el revolucionario trazan la fractura geológica que lleva al centro de una producción que es anterior pero también actual —aunque globalmente ajena— y también, sin duda, posible y futura.

20) **Primera advertencia**

Pero atención: vincular artistas, revolucionarios y suicidas puede desanimar. ¿Acaso los dos primeros no señalan la máxima positividad del modelo posible y el tercero **lo que no se debe seguir**? Lectura previsible: que el revolucionario sea **como** el suicida y, por lo tanto, que los que censuran al Che Guevara tengan razón; más aun: que a partir de esta aproximación los asesinados de Trelew sean en realidad muertos voluntarios, que se la hayan buscado. Lectura posible sí, pero superficial y convencional, lectura que solo las insidiosas confusiones del sistema pueden permitir.

Ciertamente, la idea es intolerable porque no es eso lo que se quiere decir. Hablemos de la utilidad de los actos: en tanto acto límite el del suicida pone en riesgo el equilibrio de un sistema que organiza la muerte, la califica o descalifica, para socializar su temor a una violencia que lo revele y lo cambie; en tanto acto límite, el del revolucionario amenaza explícitamente la violenta permanencia del sistema como tal; en tanto acto lími-

te, el del artista rompe la norma que en otros niveles justifican —ideologizan— la permanencia del sistema.

Se dirá: el suicida no queda, sí quedan los revolucionarios y los artistas en la continuidad de sus proyectos. Más bien quedan los actos de unos y otros y el sentido que de ellos emana sigue flotando, así ninguno de ellos logre su objetivo final, a saber la apoteosis de un cambio absoluto a sus actos debido. Además, si el del suicida es un acto depresivo, el del artista es gozoso, el del revolucionario exaltado. Pero subsiste el hilo: la muerte los acompaña a todos en tanto el sistema que los alberga a todos puede fisurarse y por la fisura dejar escapar como un gas las seguridades, las certezas. Porque el desarreglo que el revolucionario y el artista provocan los afecta en sus consecuencias, así como afecta el cuerpo del suicida que no puede usufructuar del desequilibrio que ha creado al poner en evidencia la causa de todo, la muerte; pero, de todos modos, el artista y el revolucionario, en cambio, exaltan el cuerpo en el riesgo que corren.

21) **Otra advertencia**

Atención, nuevamente: por qué esta tendencia a no permanecer en el fragmento, en estos fragmentos; por qué esta necesidad que se hace evidente de completar y unir, de relacionar y desarrollar so pretexto de que una idea lleva a la otra y la oleada de sugerencias no puede contenerse. ¿Espíritu sistemático del que escribe?

El fragmento es también la soledad, la opción. Pero ¿por qué no perdura, por qué se frustra? ¿Hay un interés superior que lo frustra en su capacidad indicativa como fragmento? Porque al unirse y relacionarse desaparece como fragmento y la indicación deviene explicación o justificación. Pero la palabra "fragmento" molesta porque supone una unidad anterior que se rompió: el

planeta como resto de un sol resquebrajado por su propia densidad. Ahí está el papel que cumple el fragmento: es la ruptura pero de lo que ya no se puede recomponer. Se entiende por qué el fragmento puede ser vehículo de otras rupturas y también la perturbación que causa ligar y relacionar, unir y desarrollar (porque diluye el sentido de la forma).

22) ¿Y si todo fuera tan solo una reflexión sobre el éxito?

23) El oscuro placer

La imaginación más audaz llega, como un triunfo, a las puertas de lo inimaginable. Aquí concluye todo, baja los brazos y se rinde. Lo inimaginable es su término pero también esa llegada melancólica constituye la marcha habitual de la imaginación: lo inimaginable la tienta y la llama pero cuando ya imaginó, lo inimaginable sigue flotando, se aleja. Hay en esto una ruptura, una decepción perpetua de su propio poder.

¿Hay abuso en decir que la imaginación triunfante no es mucho más que la falta de imaginación? A ambas se les abre el espacio blanco de lo que no se pudo imaginar. Pero esto no las diluye, es decir no diluye una diferencia: entre la imaginación triunfante y la falta de imaginación se tiende la práctica de un límite, no solo el límite; en un caso se llega, en el otro hay simplemente el limbo de un desconocimiento.

De ahí la imposibilidad —violenta y radical— del triunfo en el arte; de ahí el interés de una teoría de la lectura considerada como un artefacto que permite, por lo menos, entender y sentir el circuito de esta violencia y la violencia de este circuito.

Pero reivindiquemos la imaginación: su perplejidad cuando está marchando está como superada y alimentada por un deseo de verificar el desafío que le plantea el

límite y la llegada al límite de lo imaginable, es decir lo inimaginable.

Esto es sencillamente la escritura: el deseo la empuja y la impregna de oscuro placer pues siendo algo corporal que resplandece y se extiende es también y simultáneamente un trabajo humano. Ahora —y otra vez— dos violencias: porque se hace aparecer el cuerpo en una mediatización, porque la escritura transforma algo previo y en esa transformación reproduce la violencia del trabajo humano en general sobre la naturaleza que lo pide.

24) **El sentido del trabajo humano**

Una imagen, un texto, una forma brotan a partir de un acto de violencia contra lo establecido, rompen el equilibrio de una gramática. Violentamente, después, son recuperados. Todo esto ha sido dicho ya y no se trata de insistir.

Hablemos de la recuperación: aparece como la condición misma de la viabilidad de lo producido, pues admite la evidencia, así sea momentánea, de la violencia inicial. Pero al recuperar —con el objeto de confirmar su estabilidad, no para debilitarla— se niega una irrecuperabilidad esencial, lo que solo por un abuso podría recuperarse, es decir el sentido del trabajo humano, aquello que, violentamente, trata de secuestrar y acumular el capitalismo.

CRÍTICA SATÉLITE Y TRABAJO CRÍTICO EN "EL PERSEGUIDOR" DE JULIO CORTÁZAR

El análisis de este texto estará guiado por una figura homomórfica: voy a proponer, mediante sucesivos cortes, una forma de trabajo crítico que, a su vez, constituye uno de los estratos de la escritura de **El perseguidor**, uno de sus polos productivos.

La ampliación

Para empezar por lo más exterior y superficial (en ambos sentidos), este relato presenta una especie de "ampliación" desde el punto de vista de lo que podemos reconocer como el "tema" en relación con un determinado corpus de narraciones anteriores. Pero, ¿qué es lo que reconocemos como **tema**? Por de pronto, el tema supone un ámbito social previo del cual proviene lo "tematizado" y sobre el cual, también, repercute. En sí misma, la idea de tema —y no porque sirva para referir tal o cual cosa— implica el campo social en el que un relato se inscribe pero, simultáneamente, aporta el campo social, lo hace presente y evidente, lo asume a través de uno o varios aspectos. Es en este sentido como debe entenderse la "ampliación": lo que hay aquí es una presentación del mundo del jazz en su versión latinoamericana. Acaso esta afirmación provoque alguna sorpresa: el "tema", de todos modos, tal como lo entiendo ahora, encarna lo externo, el nivel más inmediato de conexión del relato con el mundo exterior.

El mundo del jazz en su versión latinoamericana: desde cierta perspectiva, en este tema puede leerse el ingreso a una conocida discusión en la que se enfrentan

los sostenedores de la necesidad insoslayable y compulsiva de los "temas nacionales" con los que no aceptan someterse a tal exigencia. De entrada, entonces, este relato desafía la tendencia de los "temas nacionales" lo cual tiene tres consecuencias que afirman la idea inicial de la "ampliación". La primera: a través del tema se está proponiendo que el jazz, en este caso, es una suerte de objeto universal, de propiedad de todos y no solo de cierta cultura; por lo tanto, no es privativo de nadie en particular, no designa a nadie, y todos —legítimamente— podríamos ocuparnos de jazz, así como todos podemos ocuparnos del arte clásico, más aceptadamente universal. La segunda: se propone una especie de oposición a la restrictividad del conocido apotegma ("describe tu aldea y describirás el mundo") puesto que la descripción del jazz —que no pertenece a nuestra aldea— asume una zona más amplia. La tercera: el tema del jazz, tal como está tratado, se recorta sobre la existencia de personas reales (por eso defino el tema como el punto de contacto con el mundo social) que, como el músico argentino "Gato" Barbieri, encarnan el conflicto entre lo local y lo universal y aun parecen resolverlo ya que Barbieri está integrado al elenco de los productores del jazz a escala universal. Sin ser músico, ¿no pertenecerá también Cortázar a un sistema universalista de producción, por sobre lo local?

Pero la "ampliación" no termina aquí; se le puede hallar una nueva consecuencia en otro nivel: situando el jazz donde se lo sitúa se asume temática y tópicamente esa tierra de nadie que es París, evidentemente un problema para latinoamericanos: es la "constante" París como fuente de modelos para Latinoamérica, pero también para los latinoamericanos; más aun, como una meta para los apetitos de trascendencia latinoamericana. Puede ser que en este sentido **El perseguidor** sea un

relato precursor de esa experiencia tan controvertida como ambigua que se llama el "boom" de la narrativa latinoamericana.

¿Cómo se asume esa tierra de nadie que es París? Se la asume —ya en otro nivel del relato— por medio de un conflicto que puede llegar a mostrar, también, la situación esquizofrénica de un intelectual latinoamericano tironeado por una doble pertenencia (¿o es solo una doble apetencia?). En este sistema de bifurcaciones la esquizofrenia se sitúa en dos campos. El primero: un intelectual se instala voluntariamente en París y le halla a su instalación un sentido al ocuparse explícitamente de un tema universal; es casi obvio: si París es la universalidad, la manera de legitimarse en ella se dará a través de un tema definido de entrada como universal; así formulado, este enfoque resolvería la cuestión que, de ordinario, se expresa en otros términos: vive en París, piensa en París, pero actúa en Latinoamérica de una manera sometida lo que posterga el problema de sus relaciones con la cultura llamada "universal" o con la perspectiva siempre presente de la universalización de la cultura. El segundo: particularmente presente en este texto, refiere la situación del intelectual que es crítico y creador al mismo tiempo; casualmente, es tambien la situación preliminar, no actual, de Cortázar que empezó como **crítico** y durante mucho tiempo se pensó a sí mismo como **crítico** pero que es simultáneamente lo que se conoce como un **creador** (subrayo estos términos para indicar que los tomo en su sentido corriente; el subrayado insinúa, por otra parte, una variación semántica que va a constituir lo central de este trabajo).

Caracterología y miseria

Hechos estos deslindes, quedamos instalados en la zona del relato. No es difícil advertir que, de inmediato,

se plantea una relación de dos personajes muy marcados, típicos, un crítico y un artista. En seguida, se ve que los dos términos, crítico y creador, cada uno por separado, son procesados por medio de una especie de ahondamiento psicológico; cada uno es articulado como una entidad en sí que tiene que perfeccionarse en el desarrollo del relato; dicho de otro modo, se trata de que las respectivas "personalidades" de los personajes se redondeen, para lo cual se los somete a cierta técnica de la descripción que da como resultado un "ahondamiento" psicológico. Como consecuencia, el enfrentamiento entre creador y crítico cambia de plano, deja de ser un conflicto entre un crítico y un artista para convertirse en un enfrentamiento entre dos clases de personas, las que responderían a un tipo y al otro, con sus rasgos, comportamientos y actitudes. La culminación de este proceso, marcado por lo psicológico, se da en la exacerbación de lo que podríamos llamar, de acuerdo con una terminología un poco antigua, los "caracteres" de los personajes, cuya determinación sigue apasionando a cierta crítica, y que evocan una perspectiva positivista. Para acentuar el aspecto homomórfico que preside este trabajo, podemos señalar que en el relato, en la culminación de la acción, esa dimensión de la crítica se hace explícita: el crítico llega a conclusiones sobre la personalidad del artista y propone su propia definición pero los valores aparecen invertidos, a pesar de la eficacia del aparente sistema: el crítico es una especie de miserable, alguien que está al margen de toda dignidad porque no tiene nada, está despojado, no tiene una obra o, lo que es lo mismo, está despojado de una producción y de un sentido. Por el contrario, el artista está como enriquecido por la posesión de su producción lo que, a su vez, propone una perspectiva de blanco y negro (nuevamente invertida pues el negro es lo mejor y el blanco lo pobre-

cito) sobre la que se recorta como un programa perturbador el título del relato que abre así un campo muy atractivo para el análisis.

La pregunta que brota es: ¿quién es el perseguidor? El narrador se la hace también pero no tiene sentido dejarse atrapar por lo explícito cuando lo explícito funciona como sobretexto; nosotros la vamos a inflexionar del siguiente modo: ¿es víctima Cortázar de una especie de ideología al presentar este enfrentamiento? O, dicho de otro modo, ¿esta forma de articular personajes es resultado de la aplicación de un determinado criterio, ligado, naturalmente, a una determinada ideología? Cada cual puede juzgar dicho criterio cuyos límites están dados, en primer lugar, por la creencia en un planteo de personajes como caracteres y, después, por la tendencia a entender que los caracteres entran en conflicto que se resuelve, finalmente, mediante la oportuna ayuda de un juicio de valor distributivo: unos paradigmáticamente connotados, otros paradigmáticamente denotables, claros y, por eso, despreciables.

Esto sugiere una segunda pregunta que va más al fondo: ¿es sobre esta oposición que se está escribiendo este texto? ¿constituye su objeto narrativo (su objeto de narración)? Estas son preguntas que tendremos que contestar para ver si podemos encontrar alguna cosa más abajo del nivel que las preguntas suponen y que dibujan ante todo lo explícito del relato en una primera aproximación.

Elegir

En realidad aquí comienza el análisis; las anteriores consideraciones son en cierto modo metodológicas pero como no hay metodología sin objeto o que no esté dictada por el objeto sobre el que se aplica, configuran de todos modos serios anticipos del trabajo que ahora se

desencadena. Veamos, ante todo, el procedimiento narrativo del relato: homogéneamente, lo que se cuenta está contado en primera persona. Una sola voz, de un narrador, ubica y distribuye todo el material y promueve las organizaciones que sirvieron de apoyo a nuestra introducción. El narrador —en tanto función propia del relato— que al mismo tiempo es el crítico —como otra función, la del personaje— es quien enuncia las mencionadas calificaciones sobre los personajes, ya sea sobre el artista como sobre sí mismo. Por el hecho de que la narración se realiza en primera persona, lo que define al crítico —Bruno— como lo que define a Johnny —el músico—, en tanto personajes, resulta de articulaciones producidas en un solo sitio: antagónicos por los valores en ellos depositados Bruno y Johnny no aparecen en una simulación de autonomía y separación sino desde un solo sitio que es el sitio del narrador, quien informa acerca de cómo se ve a sí mismo y cómo ve al otro. El narrador, entonces, reduce su operación narrativa a su punto de vista y, en consecuencia, conduce a su lenguaje de narrador todo aquello que ha debido seleccionar o elegir para poder presentar. Desde luego que esto no es solo inherente a **El perseguidor** sino que cubre acaso, en general, las condiciones elementales de la función del narrador y determina sus posibilidades de cumplimiento, pero las relaciones entre "función" posible y "función" concreta no son mecánicas: el narrador de un relato presenta diversos tipos de articulaciones lingüísticas que favorecen la producción de diversos tipos de significaciones que, en última instancia, definen la singularidad de la producción de ese relato; por eso, el narrador no es un mero espía, o un mero espejo reflejante de un orden relativo a la realidad que estaría tratando, sino que, en función del relato que intenta constituir, elige, selecciona elementos pertinentes del len-

guaje, los ordena con algún fin; la selectividad del narrador tiene la misma forma que el ordenamiento que hace la escritura hasta tal punto que podría decirse que determinar las leyes de una implica descubrir el gesto de la otra.

En este relato, el narrador elige rasgos de dos personajes que están puestos en juego: uno es él mismo y el otro su antagónico; tales rasgos apuntan a través de una configuración de lenguaje lo que implica, correlativamente, que su narración —como narrador— sea una narración interesada y donde hay un partido tomado pues se lleva a cabo no solo desde su perspectiva sino también mediante una total reducción a un lenguaje, tanto en lo que le concierne como en lo que concierne al personaje que enfrenta a ese "sí mismo". Se puede suponer, en consecuencia, que si ilumina u oscurece figuras es a designio, elección y voluntad, sea cual fuere el plano en el que tal voluntad pueda situarse. En suma que todas las figuras dependen de su exclusiva voz que, a su turno, vehiculiza su propio interés incrustado en su punto de vista.

Esa voz del narrador es, entonces, ordenadora, pero cómo es, de qué se vale para ordenar; ante todo, podemos señalar que monotoniza los parlamentos: todos los personajes hablan —cuando se emplea el estilo directo— exactamente de la misma manera, sus discursos carecen de relieve personal, por lo menos de la manera en que lo requería el relato realista. Y el lenguaje que emplean es una jerga neutra que podríamos designar como lenguaje de aeropuerto o también como lenguaje de traducción. Posiblemente, esto pueda vincularse con la localización del relato, o sea París, esa tierra de nadie donde, como ya se ha dicho, reside la universalidad. Habría aquí en el fondo una fantasía lingüística acerca de esa universalidad cuyo lenguaje propio sería una neutra,

afirmación coherente con la idea de ampliación de tema, puesto que los temas no universales, es decir nacionales, apelarían a lenguajes locales, restringidos, particulares y comprometidos. El tema más universal requeriría entonces un lenguaje universal pero como no hay más remedio que emplear un idioma determinado y particular, tamizado por el uso e impulsado por objetivos complejos, se produce el deslizamiento hacia la traducción que podemos fácilmente reconocer en este relato. Esta cuestión, verificada en una primera instancia, propone de paso el problema más vasto de la verosimilitud, que no voy sino a considerar de paso.

Representación-Metáfora

Desde el ángulo de una exigencia de verosimilitud puede observarse que hay cierta transgresión en cuanto todos los personajes son representados hablando de la misma forma; podría así decirse —prescindiendo desde luego de la idea de un lenguaje universal para un "topos" universal— que no es admisible que un músico de jazz, negro por añadidura, maneje el lenguaje de la misma manera que lo hace un crítico, blanco por añadidura.

Surge de este enunciado una especie de acusación: el autor habría fracasado en el uso de su instrumento porque no habría sabido dar a cada cual lo que le corresponde desde el punto de vista de la representación de lo real. Pero podríamos situarnos en la perspectiva contraria, la de la inverosimilización que no parece pertinente puesto que los soportes básicos del relato lo encuadran en lo que designamos como "realismo". Invalidada esta perspectiva concluiríamos que igualar el lenguaje de los dos personajes se inscribe en realidad en una perspectiva verosimilista aunque no se trata de la misma verosimilitud: si en el primer caso la verosimilitud estaba dictada por lo representado, aquí lo está por

la función del narrador puesto que al manifestarse los personajes a su través, el narrador forzosamente los iguala: el narrador tiene una sola voz para reproducir (traducir) lo que supuestamente escuchó. Su lenguaje es reductor de diferencias y si por su acción los personajes se igualan lo que de ellos aparece en estado de oposición radica en la exterioridad del relato, en un equipo de conceptos de que cada uno parece investido.

Si volvemos a la pregunta anterior, qué es lo que realmente desarrolla este texto, si el conflicto exterior es la materia con que se nos está entreteniendo, quedamos autorizados a suponer —en busca de una respuesta— que por debajo de la oposición exterior puede existir otra clase de oposición, cuyos términos tendríamos que descubrir. Si esta hipótesis es válida (al menos como hipótesis), supone otra más, a saber que esta nueva oposición estaría situada en la oposición de dos discursos, uno el psicológico y realista, exterior y aparente, otro el discurso metafórico y velado.

Desde luego que esta oposición es bastante genérica por cuanto en todo discurso pueden discernirse estos que, desde esta perspectiva, serían meros niveles confluyentes y/o complementarios; en este caso, en cambio, la oposición tiene un carácter particularmente generador. De todos modos, hay que destacar que cuando aquí se habla de metáfora, no se alude, en una reducción aristotélica, a uno de los sentidos posibles de la articulación del discurso. Se trataría, en cambio, de sugerir que existen dos campos:

uno) el de una producción aparente, también designable como psicológica y realista, y que cierta ideología de la literatura acepta como la norma o, más aun, como lo específico o lo natural —reproducir o representar lo real y presentar (producir) la reproducción o representación mediante categorías que por sociológicas pre-

tenden dar validez a la escritura misma—; de a ratos, como lo hemos apuntado, este texto no renuncia a emplear tales mecanismos;

dos) el de una producción real que hay que poner en evidencia; esto supone el otro campo y ambos conviven en el texto: en este caso el sitio de la convivencia es la voz del narrador, o sea el discurso único que el narrador está emitiendo. Conviene destacar, de paso, que no se trata aquí de proponer una elección externa entre uno y otro campo ni de incitar a condenas o adhesiones: como este doble aspecto parece ser inherente a todo discurso el problema de trabajo que se presenta es el de establecer el continuo que puede existir entre uno y otro nivel, el pasaje que pueda franquearse entre la producción de lo psicológico, realista y aparente y la producción real de la escritura: si se determinara cómo es en este texto probablemente se estaría obteniendo el elenco de respuestas a las preguntas inicialmente planteadas. Recordémoslas: ¿se relata aquí la oposición entre dos tipos de hombres, unos egoístas y limitados y otros muy libres, despojados de todo, especialmente de sentido o del sentido que ellos mismos producen? ¿o bien se relata otra cosa?

Apología

Recomenzamos el trabajo en esta instancia (hay más de un recomienzo en este trabajo, porque cada nivel del análisis necesita un desarrollo propio que no debe permanecer aislado sino integrarse en un conjunto abierto; tiendo a pensar, por otra parte, que este movimiento —parcializaciones más extensas que los resúmenes conclusivos— es ineludible en una metodología que se alimenta del cuestionamiento que hace de sus propias adquisiciones).

En la línea de la determinación del pasaje entre los

dos campos empezaremos por sistematizar lo que caracteriza al primero, que es el más inmediato y más fácilmente discernible. Ante todo, lo psicológico-realista nos induce a una lectura que implica una cierta obediencia y una cierta ratificación. Dicho de otro modo, se pretende —como efecto final y moral— hacernos optar por un personaje. Ahora bien, sobre el final del relato se produce una aparente paradoja: el narrador resulta ser el personaje censurable, axiológicamente considerado y, por el contrario, aquel a quien de alguna manera ataca, con toda la ambigüedad del caso, aparece como aquel con quien debería producirse una identificación positiva. Al tratar de hacernos optar por Johnny, se nos induce a aceptar una idea; obedecer a un mandato y ratificar un orden, ese es el sistema por el que circula la producción aparente. ¿Pero cuál es la idea? La de que el crítico no entiende —es un vacío— y la de que el artista es un lleno de sentido, sabe todo lo que es necesario saber. En este nivel el discurso toma forma de alegato, se trata de una apología ya que parece cernirse un peligro sobre el valor defendible o exaltado. Alegato por otra parte bien característico, típico del "sentido" en el que culminan personajes construidos de este modo: se estaría alegando en favor de una cierta idea de lo que es el crítico y en favor de una cierta idea de lo que es el artista: el crítico como lo esencialmente por debajo, el artista como el recipiente de una totalidad que por ser tan compleja y elevada no puede ni siquiera describirse con meras palabras.

El segundo nivel, el de la producción real, nos lleva a considerar no ciertamente el alegato sino el texto que configura el alegato y respecto del cual el alegato tiene una subidentidad; por un lado emerge del texto pero, por el otro, refiere un concepto preexistente al texto, corriente en la sociedad: alegato y producción aparecen,

por lo tanto, como instancias antagónicas. Pero hay que recordar que se trataba de hallar el pasaje de uno a otro, la clave de un continuo: desde este requerimiento si el alegato, y lo psicológico-realista que culmina en aquel, son lo exterior del texto que lo produce, ¿qué es lo interior?

Se tiende una nueva oposición, que matiza las anteriores, entre el alegato como desembocadura en un determinado nivel y algo que, residiendo en el texto, estaría desbordando el alegato, ocultado por el alegato. Puede plantearse, a partir de aquí, la siguiente hipótesis: el alegato según el cual el artista es "todo" y el crítico "nada" oculta que en realidad se está tratando de una actitud crítica. O de una actitud de la crítica, si se quiere, que se concibe a sí misma de cierta manera y al objeto artístico de un modo congruente con la idea que tiene de sí misma.

Lo que aparece y lo que no se ve

El alegato en cuestión parece ser el mensaje que el texto emite. La actitud crítica que señalamos como estando detrás sería obvia puesto que simplemente se encarna en un personaje y este personaje no es otra cosa que un crítico: lo evidente de lo evidente. No obstante, tenemos aquí un nuevo punto de partida: la actitud crítica del personaje no es, a pesar de todo, obvia sino muy activa, marcada por su inscripción tradicional y convencional, con una fuerte tendencia a autodefinirse; cuando lo hace aprendemos que esta crítica opera en la exterioridad de lo explícito. No es difícil completar su definición, es decir describir su sistema, a partir de los datos que el texto proporciona con generosidad. Podemos, en consecuencia, codificar lo que el crítico que actúa como tal en este relato es y, además, su actitud crítica, su praxis si no su teoría. Nueva pregunta:

¿hay en esta actitud crítica, nada misteriosa y fácilmente definible, un reverso oculto? Por lo tanto, nueva oposición: entre una crítica tradicional y limitada y otra nueva y diferente, a esta altura nada codificada.

Si la primera se presenta a sí misma (según lo veremos en detalle) como manteniendo con su objeto —lo artístico o la obra, como se prefiera— una relación de distancia y de sumisión simultáneamente, es posible que la segunda, por simple oposición, proponga o mantenga una diferente. Distancia y sumisión, pues, serían los primeros rasgos del retrato de la crítica tradicional; a la vez, los rasgos que deben definir la actitud crítica nueva deberán articularse en torno a una relación nueva, diferente, entre sí misma, como praxis, y su objeto. A la primera la vamos a llamar **crítica literaria** y a la otra, a la que aún no podemos definir ni describir más que como una relación posible, y a la que suponemos oculta en los repliegues de ese texto y que consistirá en lo que tenemos que encontrar para, al mismo tiempo, entender la producción de dicho texto, la vamos a llamar trabajo crítico. Creo que en este relato —para ceñir un poco más las hipótesis— la relación que existe entre los dos términos de esta oposición es una relación de tensión lo que especificaría la más general de oposición; esta tensión nos interesa: entiendo que es una tensión productora lo que significa que engendra el texto, sería su centro productor, no desde luego una mera toma de posición entre dos teorías o actitudes.

Antes de seguir adelante, hay que destacar que, obviamente, sin esta tensión productora este texto no existiría como un topos específico en el que la oposición se manifiesta exteriormente como una oposición central que explica la estructura del relato en la medida en que este relato se sostiene permanentemente por el juego entre lo superficial, entendido como lo convencional, y

lo profundo, entendido como hipótesis, como posibilidad.

¿A qué llamamos "crítica literaria"? ¿A qué llamamos "trabajo crítico"? Vamos a tratar de definir ambos términos no desde un "a priori" porque no queremos imponer ningún molde a un relato o, mejor dicho, no queremos meter ningún relato en ningún molde, por prestigioso que sea, salvedad metodológica que se inscribe, justamente, en la intención de realizar efectivamente un trabajo crítico. En virtud de ello, vamos a tratar de ver en el texto mismo, qué son uno y otro conceptos. De acuerdo con los principios analíticos ya aplicados vamos a empezar por lo explícito. No hay que perder de vista que el objetivo era establecer un continuo entre lo que aparece y lo que no es, entre lo convencional y lo productor, entre lo realista, psicológico y explícito y algo que no lo es.

El "lleno" ideológico

Lo explícito gira en torno a la crítica literaria y la vehiculiza. ¿Cómo se manifiesta? En este texto aparece en forma de una cierta imagen del crítico que, más allá del conflicto psicológico en que está sumido, se articula con la imagen que se traza del artista hasta el punto de que ambas se complementan. Si el artista se define de cierto modo (que ya veremos) y la figura del crítico toma forma sobre una red conceptual o ideológica que sitúa a uno y a otro, tiene lugar un sistema de relaciones que se puede traducir gráficamente:



Una línea sería atribuible al artista y la otra, que sigue exactamente los meandros de la primera, sería atribui-

ble al crítico: líneas idénticas como forma pero situadas en niveles diferentes y paralelos. Gráficamente, pues, se nos impone una idea de persecución, propuesta ya desde el título pero que tomada literalmente podía llevar a un análisis de tipo psicológico-axiológico, tal como se desprende de lo que se dice el propio crítico en cierto momento: "y ahí me di cuenta de que no era Johnny el perseguido sino que persigue aunque nadie puede saber lo que persigue..."

Ahora bien, la persecución a la que ahora aludo no tiene carácter de enigma, es decir, ¿quién persigue a quién?, sino que constituye una figura estructurada, con el valor y el riesgo que pueden tener las deducciones que se hagan de modelos reducidos. Pero entre ambas paralelas hay un espacio —el de la persecución— irreductible pero pleno de una materia figurada, la ideología de las relaciones que en su paralelismo se pueden establecer entre las figuras del artista y del crítico. Ese espacio —ese pleno ideológico— describe cómo se concibe y/o articula la persecución que caracteriza la vinculación entre las dos líneas.

Pero el sistema no concluye en la estructuración; una nueva hipótesis se yergue desde la inflexión que estamos procurando: a las dos líneas del gráfico hay que agregarle una tercera, la línea oculta que es la que implica la lectura de las relaciones que hay entre las otras dos y que, por lo tanto, postula una reabsorción del espacio ideológico para dar lugar a una propuesta de otro signo. A mi entender, se trataría de una relación no convencional —por lo tanto de índole epistemológica— entre el trabajo crítico y su objeto. Y por relación no convencional debe entenderse la dimensión por la cual lo que conocemos por crítica devenga un trabajo productivo e independiente, no sometido ni obediente como lo es la crítica, limitada a vistumbrar su objeto de

lejos y a seguirlo en su transcurso sin poder franquear el espacio que articula el paralelismo.

De esta formulación se desprende ya algo de lo que es el trabajo crítico; esta primera precisión puede enunciarse así: si decíamos que la crítica literaria era distante y sumisa respecto de su objeto, ahora decimos que el trabajo crítico aparecería como cercano a su objeto y, simultáneamente, no sometido a él, desde el momento en que le sería posible franquear una separación. Dicho de otro modo, el trabajo crítico se plantearía como una posibilidad de trabajo productivo en sí mismo, pero no ignorando la existencia de su objeto sino a partir de él, es decir que al producir un conocimiento de su objeto estaría obteniendo su autonomía como trabajo, como actividad productiva humana en general. Como se puede ver, esta idea es sensiblemente diferente de lo que define a la crítica literaria tal como la hemos enunciado aquí, aunque, desde luego, estas aproximaciones no agotan la cuestión y serán necesarios más y mayores esclarecimientos.

Pero recordemos que se trataba de una hipótesis: si —aunque oculta— esta tercera línea existe, si esta hipótesis es plausible y, sobre todo, verificable, este relato de Cortázar aparecería, después del análisis, como elaborando su propia desmitificación puesto que, en el plano superficial, exterior y psicológico, aparece como consolidando una mitología bicefálica, la del artista y la del crítico. Desde luego que la hipótesis de la línea oculta tiene que surgir, inexcusablemente, una vez consideradas las otras dos que están en lo explícito. Para ello vamos a retomarlas y examinarlas.

A través de la voz del narrador se van dibujando las dos figuras, ya se ha dicho; naturalmente, hay cierto respeto por la coherencia en la pintura, lo que no impide, ya que ambas emergen de una única voz, preguntar-

se por la forma en que son compuestas. Veamos en detalle. La figura del artista aparece en dos niveles del discurso: el primero es el de lo que se dice acerca de él, de lo cual se encargan dos voces ficticias; una directa, la del crítico que, como exterior a él, lo mira, lo ve y lo describe; otra indirecta, la de él mismo (en cuanto su discurso es retransmitido) que, si bien no se describe, en cambio se manifiesta y, por lo tanto, proporciona, de manera equivalente a la de la descripción directa, rasgos de su figura. El segundo nivel en el que aparece corresponde a lo que ficticiamente se escribe sobre él lo cual se ubica, también, en dos lugares: un libro que el crítico está escribiendo o ha escrito y una carta final que alguien remite al crítico y en la cual corrobora lo que ya se ha escrito o se ha dicho.

Decir/escribir

¿Qué relación puede establecerse, a su turno, entre lo que "se dice" y lo que "se escribe"? Por menos que se analice la verbalización del narrador, en lo que se dice se advierte, otra vez, un doble movimiento por un lado, pareciera saberse con claridad qué es el artista ["Johnny . . . un pobre diablo de inteligencia apenas mediocre, dotado como tanto músico, tanto ajedrecista y tanto poeta del don de crear cosas estupendas sin tener la menor conciencia (a lo sumo un orgullo de boxeador que se sabe fuerte) de las dimensiones de su obra"], por el otro, pareciera que hay en el artista algo que se escapa y que no se puede definir; lo que en algún momento el narrador reconoce al decir que hombres como Chaplin, Einstein o Picasso, etc., son **diferentes:** es obvio que Johnny también es diferente, es otra cosa y, por lo tanto, hay algo de él que se escapa de toda comprensión.

No obstante la divergencia de líneas hay una síntesis de ambas en la medida en que las dos son reducidas a

algo esquemático referido a un mundo exterior al relato: es aquello que el crítico, como profesional, necesita que el público conozca: "sí, esto es realmente de Johnny pero el público no lo entendería... me tengo que limitar a hacer una biografía". Repetidas puntualizaciones de esta humildad —responsabilidad profesional— confirman este marco en que se sitúa la crítica: trabajar sobre aquello que el público puede entender y que, por lo tanto, conviene que sepa. Sobre este concepto, el plano de lo que se dice confluye con el plano de lo que se escribe: lo que conviene que el público sepa constituye la materia del libro en el cual el crítico parece realizarse como tal. La carta final —el otro instrumento de lo escrito— que alguien manda para comunicar la muerte de Johnny, viene a corroborar la coherencia de esta operación reductora. Comparando los dos instrumentos, se advierte que la imagen que proporciona la carta no perturba para nada la imagen que el libro acaba de proporcionarle al público con la satisfacción que otorga el éxito. Después de leer la carta, el crítico-narrador dice: "Todo esto coincidió con la aparición de la segunda edición del libro. Pero por suerte tuve tiempo de incorporar una nota necrológica redactada a toda máquina y una fotografía del entierro, donde se veía a muchos jazzmen famosos. En esta forma la biografía quedó, por decirlo así, completa. Quizás no esté bien que yo diga esto pero, como es natural, me sitúo en un plano meramente estético. Ya hablan de una nueva traducción creo que al sueco o al noruego. Mi mujer está encantada con la noticia". El relato concluye de este modo, como una culminación de todo un sistema de reducción que tiene al libro como objeto y espacio.

Podemos contar, de este modo, dentro de nuestro plan de análisis, con un rasgo de esa crítica: no ya del crítico como personaje singular y singularizado sino de la crí-

tica que practica y, por extensión, de la crítica literaria. Dicho rasgo sería el siguiente: entre lo que se sabe y lo que no se sabe no se establece ningún continuo de tipo cognoscitivo, no se propone ninguna hipótesis que trate de esclarecer lo que no se sabe a partir de lo que se sabe. O sea que las zonas ocultas, cuya presencia se admite como amenazante, se disuelven en lo explícito, son recluidas en lo superficial.

Misterio

Queda sin responder todavía una pregunta anterior: ¿qué se le escapa a Bruno? Podemos insistir en este aspecto porque se asume, como un honesto reconocimiento, que algo importante escapa a la sagacidad crítica. ¿Qué es? Creo que lo que escapa —y que justamente se quiere disimular en el "honesto" reconocimiento— es la comprensión de la especificidad de la producción artística; nada menos que eso. La operación "disimulo" consiste, precisamente, en presentar lo huidizo que tiene la especificidad de la producción artística como un misterio. Ahora bien, considerar misterio a aquello que no se puede racionalizar de la producción artística es, por un lado, admitir la racionalización como una pertinencia y, por el otro, negar la idea de producción. Ese misterio tiene la forma del aislamiento, está fuera de toda norma y, por consecuencia, es inefable, intocable, inexplicable. De aquí surge un rasgo más de la ideología del crítico, esta vez en relación con el objeto que de todos modos debería tratar de conocer: pierde de vista lo inherente al objeto que se le hace fugitivo y, por consecuencia, pierde de vista lo inherente a su propia producción poniéndose de este modo al margen de toda idea de producción tanto en el campo de lo artístico como de la crítica. Recurrir al "misterio" implica anular la perspectiva de una producción, giro que conduce, muy natural-

mente, a la autodefinición del crítico como satélite: "Las mujeres se pasan la vida dando vueltas alrededor de Johnny y de los que son como Johnny. No es extraño, no es necesario ser mujer para sentirse atraído por Johnny. Lo difícil es girar en torno a él sin perder la distancia, como un buen satélite, un buen crítico."

Esta categórica analogía —crítico = mujer— remite a otras declaraciones de Cortázar que nos permitirían leerla en su revés; así básicamente, en **Rayuela,** donde detrás del antagonismo "lector-macho", "lector-hembra" se tiende una teoría de la lectura cuyo núcleo central reclama una actividad, un trabajo y rechaza la aceptación, la pasividad. De todos modos, en lo que nos importa ahora, la vinculación crítico = mujer constituye el fundamento metafórico de la imagen del crítico como satélite: alguien que da vueltas en torno a un centro de atracción sin poder acercarse a él ni separarse de él, una especie de sujeción tantálica que parece una condena. Esto corrobora una afirmación anterior sobre la crítica literaria, considerada como una práctica al mismo tiempo distante y sometida, en suma satélite.

Con este material, con lo que sabe y con lo que se le escapa y a través de las definiciones que va proponiendo, el narrador prepara la figura de los dos roles: no solamente la suya propia de crítico, también la del artista. Con lo ya hecho, poseemos un rasgo de cada una de las figuras: el crítico —o mejor dicho la crítica— tiene como función esquematizar y reducir; el artista —o mejor dicho el arte— se califica por el misterio de su producción; de ahí, sendos rasgos secundarios: el crítico es satélite; el artista está aislado.

Pretérito y presente

Se presenta ahora un nuevo problema metodológico. Estamos percibiendo que estas dos figuras, crítico y ar-

tista o crítico y arte, necesitan completarse con más datos, naturalmente provenientes del texto. Para lograrlo debemos, en consecuencia, analizarlo recorriéndolo y recogiendo lo más minuciosamente posible todos los indicios que estén a la espera. Trabajo exhaustivo que damos como una necesidad y una suposición, extensivas a todo trabajo crítico: algo así como un acarreo y un desbrozamiento que se realiza en otra parte pero sabiéndose que se hace. El resultado de esa labor previa o aparte (que consiste en la búsqueda de indicios —lo mismo que en la determinación de ciertos puntos nodales y, desde luego, ciertos comportamientos verbales—) puede constituir la base indispensable de una estructuración del texto que descubre lo que la literalidad oculta y promete.

Cualquiera de los tres caminos es abordable puesto que integra la masa verbal que inscribe el relato; por eso, elegiremos el tercero, el de los comportamientos verbales que progresan de manera reveladora. El relato empieza con una fórmula que se sigue usando ritualmente (en el sentido del rito narrativo) todo el tiempo: "Dédée me ha llamado por la tarde diciéndome que Johnny no estaba bien, y ha ido en seguida al hotel. Desde hace unos días Johnny y Dédée viven en un hotel de la rue Lagrange en una pieza del cuarto piso. Me ha bastado ver la puerta de la pieza para darme cuenta de que Johnny está en la peor de las miserias; la ventana da a un patio casi negro y a la una de la tarde hay que tener la luz encendida si se quiere leer el diario o verse la cara". Se advierte de inmediato un uso bien diferenciado y aun de alcance opuesto de un pretérito perfecto y de un presente. Mientras el pretérito difunde subjetividad acaso condicionado por la persona ("me ha bastado ver" condensa en el sujeto de la acción el objeto de la acción) el presente es empleado sistemáticamente para todo aquello, que no puede ser confundido con una opi-

nión con la singularidad de una intimidad: "la ventana da a un patio oscuro".

Nuevas oposiciones estimulantes a medida que se hacen jugar sus posibilidades semánticas: de este modo el pretérito perfecto se inscribe en la opinión y el presente en la realidad; en cuanto a la primera remite a la "doxa" que no es solamente la del sujeto sino también una generalidad: es el público quien tiene opinión y desea verla corroborada; en este primer recorte, el pretérito perfecto es el necesario vehículo que sustenta la práctica ideológica de cierta crítica. Pero, visto desde otro lado, la subjetividad —en tanto opinión— es el campo de lo fragmentado, de lo suelto, de lo repentino: las acciones o gestos a que da lugar aparecen por lo tanto encerrados en esferas perfectas, inmanentes y, por lo tanto, sin establecer vinculaciones unos con los otros. En otras palabras, si escribe: "Dédée me ha dicho" esta acción concierne a Dédée y, correlativamente, si escribe "me ha bastado" le concierne a él. La subjetividad del pretérito perfecto (originada quizás en el verbo auxiliar) es intransitiva e indica cierre de esferas que no tienen por dónde comunicarse, salvo teóricamente por relaciones de tangencialidad. Pero esta separación generada por la acción del pretérito perfecto produce un segundo nivel de separación entre el pretérito perfecto y el presente: el comportamiento verbal del relato entero sigue el modelo fijado por el perfecto. Voy a retomar esta veta más adelante. Ahora consideraremos el segundo camino de abordaje, a saber los puntos nodales, o lo que podemos considerar tales.

Arriba y abajo

¿Qué son los puntos nodales? Sin perjuicio de definiciones más abarcadoras, llamaremos de este modo a todos los instantes del relato en que se precisan, directa

o alusivamente, caracteres relativos a las figuras del crítico y del artista. Más que precisiones definiciones, afirmativas, en las que pueda ser desechada casi por completo la ambigüedad. Veamos por ejemplo, este pasaje: "Pero aquí, con esta taquigrafía garabateada sobre una rodilla en los intervalos, no siente el menor deseo de hablar como crítico, es decir de sancionar comparativamente". ¿Cuál podría ser el punto nodal o, mejor dicho, qué podría ser? Mi hipótesis es que "sancionar comparativamente" crece en tamaño y asume esa función de atracción porque, conceptualmente, es uno de los rasgos que definen la pertinencia del crítico. Desde luego que tendríamos que proporcionar su fundamento a esta idea de los puntos nodales: me limito ahora a proponer este camino como una salida metodológica cuya teoría no puedo sino dejar en su zona de origen, sin actualizar; dicho de otro modo: terminología de fondo freudiano propone un desarrollo o adaptación en el campo de la teoría del trabajo crítico a plantear en otra parte.

Veamos ahora algo relativo al tercer camino de abordaje posible, el de los indicios; partimos también de un fragmento textual: "No hay nada aquí dentro, Bruno, lo que se dice nada. Esto no piensa ni entiende nada. Nunca me ha hecho falta, para decirte la verdad. Yo empiezo a entender de los ojos para abajo, y cuanto más abajo mejor entiendo. Pero no es realmente entender, en eso estoy de acuerdo". ¿Cuáles pueden ser los indicios en esta declaración que sobre sí mismo hace Johnny? Uno parece fácilmente registrable, es el sistema integrado por "arriba/abajo". "Yo empiezo a entender de los ojos para abajo" es una afirmación que supone un contrapuesto "arriba"; haber elegido "abajo" implica un corte que hace que la relación entre ambos términos sea presentada como un entender sin entender; el "abajo" sería el campo de un entender afectivo, intuitivo, que

nada tiene que ver con el entender de los ojos para arriba, lo que sería el fundamento del entender racional. Esta oposición significante debe hallarse también en otros niveles en tanto implica una afirmación parcial de la ideología del binomio "superior/inferior". Pero, entrando más en los detalles: "si hablamos de 'arriba/abajo' estamos haciendo ante todo una localización puramente espacial; encuadrada en lo 'superior/inferior' la espacialidad queda muy connotada en el sentido de que lo 'superior' aparecería como lo 'exterior' y lo 'inferior' como lo 'profundo'". Correlativamente, lo de arriba, superior y exterior remitirían a lo racional, mientras lo de abajo, o sea lo inferior, enviaría a lo profundo o, lo que es lo mismo, lo no-racional, acaso lo afectivo pero, más aun, lo transracional/afectivo. En una aplicación directa, el crítico aparecería como un ser de lo alto, de lo limitadamente racional, y el artista como un ser de lo bajo y profundo, o sea un desbordado, visceral.

A partir de ahí, se desencadenan los rasgos integrantes de los retratos que perseguimos. El artista, junto a su visceralidad, es metafísico (en largos párrafos el músico se manifiesta preocupado por el tiempo y por la relación entre un tiempo actual y un tiempo metafórico), es arbitrario (rompe contratos, no le importan las responsabilidades que asumió, etc.), es distraído (pierde su saxo en el metro), es diferente (no le importa lo real cotidiano, atiende a otra cosa), es vidente ("esto lo estoy tocando mañana": el crítico cree entender esta frase aunque lo que entiende —y que en una primera lectura se puede entender— en realidad no tiene tanta importancia como que permite determinar que el artista, según la mejor tradición, es vidente. Recordemos, de paso, la autodefinición de Rimbaud), es enfermo y está triste (se ignora qué enfermedades padece), es sexualmente potente (todas las mujeres del relato pasan por él), es drogadicto

(probablemente sus éxitos como sus fracasos se sitúen en el cruce de la droga), es repentino (llega sin ganas al estudio y de pronto ejecuta **Amorous** agotándose después de la ejecución), además es misterioso, seductor, poco inteligente, pobre, egoísta; la enumeración podría evidentemente seguir aunque conviene destacar que estos rasgos no son meramente psicológicos sino integradores de una determinada concepción de lo que es el artista y el arte por consecuencia.

¿Qué retrato es este? ¿De qué es significante? Aun a riesgo de herir alguna susceptibilidad, mi respuesta es que todos estos datos configuran una imagen que significa el mito del artista tal como ha sido codificado en la época de la concepción burguesa del arte, esencialmente durante el siglo XIX, y que se sigue perpetuando a través de una ideología de la producción: estamos, en esta figura, en pleno Murger. Hay que decir, de todos modos, que aquí la imagen, como ya lo hemos destacado, se construye tanto con rasgos explícitos como con rasgos semiexplícitos que se articulan todos a través del análisis situado en la confluencia de comportamientos verbales, puntos nodales e indicios.

Merodeador

Pero, como ya lo señalamos, además de los rasgos explícitos y semiexplícitos hay una especie de "plus" que se le escapa notoriamente al narrador; esto puede confundir a ciertos lectores con mucho sedimento ideológico, pues eso que "escapa" remacha una imagen más o menos vigente que se liga a la idea del misterio de la creación artística. Lo que se escapa es reconocido públicamente por el crítico con gran honradez: "Envidio a Johnny, a ese Johnny del otro lado, sin que nadie sepa qué es exactamente ese otro lado". Es evidente que aquí se señala la relación que se establece convencionalmente

entre el lector común, siempre al borde de la comprensión, y el artista, situado en un más allá inaccesible, admitido y al mismo tiempo rebajado en su valor. Sobre esta relación se insiste: "...algo que todo el mundo puede llegar a comprender y admirar pero que encubre otra cosa", o sea ese "plus" que desbordando lo explícito y semiexplícito no obstante forma parte de la obra y, por consecuencia, alimenta el mito del artista burgués, es decir el mito burgués del artista.

Ahora bien, lo que define al artista tiene un carácter transitivo; los rasgos —que establecimos— de su personalidad se transfieren a la cosa que produce y, por lo tanto, algo misterioso brilla en su aislamiento, yace para usar una fórmula dudosamente poética, en el secreto misterio de su producción.

Vistas las cosas desde otro lado, por los rasgos que definen al artista se define correlativamente el crítico. ¿Cómo se completa su retrato? Antes lo habíamos iniciado señalando su carácter distante: usa vagas y pobres palabras para definir la riqueza de la música, de modo que su código, metafóricamente, no tiene nada que ver con el objeto al que se refiere (claro que esta separación tiene valor si se la acepta también metafóricamente: es lógico que la palabra no puede dar cuenta del sonido musical); necesita, como ya se ha dicho, sancionar ("sancionar comparativamente"), declarar qué está bien y qué está mal; también necesita reducir eliminando la complejidad de la textura para que el texto confluya en una entidad entendible que el público pueda aceptar; además gira en torno del artista, busca prestigiarse con su proximidad física, es en definitiva un merodeador pues ¿qué puede significar para el crítico la intimidad de un artista y por qué puede querer residir en su intimidad?; por otro lado, a partir de este rasgo se instaura otro que tiene que ver con lo que hace el

crítico, con los límites de su propuesta: "En esta forma la biografía quedó, por decirlo así, completa. Quizá no está bien que yo diga esto, pero como es natural me sitúa en un plano meramente estético", lo que implica una transferencia de lo que se entiende por estético a la biografía que aparece como lo natural de la práctica estética, como lo que la subsume y le da cuerpo y realidad: la sacralización de ambos términos reproduce el inmemorial gesto ideológico (la estética como lo abstracto, quizás el contenido, la biografía como lo que lo encarna, quizá la forma) y la biografía es la coronación del sistema. Ahora bien, la biografía, ya se sabe, es en el mejor de los casos, un desvío de la crítica; en el peor es una caricatura de lo que la crítica puede ser como trabajo.

Desde luego que hacer crítica es o debería ser otra cosa; en este sector del texto, en el que su ideología se manifiesta, no es más que una triste racionalidad en la cual lo racional es un lastre porque no sirve, no satisface y, en consecuencia, su instrumental queda depreciado frente a la magnífica polivalencia del instrumento artístico. A esta nueva verificación le debemos añadir otro elemento, a saber que esta crítica es comparatista ("sancionar comparativamente") lo que además, parece constituir el fundamento metodológico del sentido profesional de la actividad ("En fin, la cuestión es que he ido inmediatamente a casa de Delaunay para pedirle que me haga escuchar **Amorous** lo antes posible. Vaya a saber si **Amorous** no resulta el testamento del pobre Johnny; y en ese caso, mi deber profesional...") que es mecanicista puesto que lo tangible de un texto son las relaciones de causa a efecto ("Johnny ha abandonado el lenguaje **hot** más o menos corriente hasta hace diez años, porque ese lenguaje violentamente erótico era demasiado pasivo para él"): cuando no se pueden aplicar, cuando hace presencia algo irreductible, eso que no se puede

reducir aparece como limitación subjetiva, no como defecto del sistema; es como si dijera: "en la medida en que esto es diferente reconozco honradamente que está más allá del causalismo", concepto que, por el contrario, se afirma cuando quiere explicar, por ejemplo, cuáles son las tensiones inherentes a cierta evolución artística, es decir donde podría efectivamente entrar a discernir un objeto preciso; y, finalmente, esta crítica es social en el sentido de que tiene una relación concreta con su público porque sabe lo que le pide y se lo da: es respetuosa del pedido social.

En suma, todos estos rasgos condensan su tentativa de ser lo que quiere ser, un buen satélite, un buen crítico: quedaría de este modo definido lo que en el título de este trabajo se denomina "crítica".

Trabajo crítico

En el plano de lo explícito (en el que estamos) a artista burgués —puesto que los rasgos apuntados definen al artista de acuerdo con el mito burgués del arte— y a objeto producido desde un sistema de producción burgués, corresponde crítico burgués y crítica producida desde un sistema de producción burgués: estas correlaciones son reforzadas por todos los rasgos atribuidos al crítico y a la crítica. Sin embargo, podríamos indicar en esa perfecta correspondencia por qué esa crítica sería burguesa: porque no se piensa como sistema de producción ni en su objeto ni en su objetivo sino que, ocultando esta posibilidad, se ofrece como una mera práctica (aunque privilegiada) sin teoría y que conduce al callejón sin salida de la in-significancia, o sea del satelismo.

La figura del satélite, según la relación gráfica que imaginamos muestra este acuerdo entre crítica y objeto subrayando la imposibilidad de desprenderse como de aproximarse. Pensamos que este esquema sencillo defi-

ne toda la crítica burguesa que ni hace conocer su objeto ni se autonomiza como disciplina: no poder aproximarse es imposibilitarse el conocimiento y no poder desprenderse es vedarse la autorrealización. En este círculo la crítica, que se ve neutralizada en su acción posible, despoja de significación a la literatura porque se postula a sí misma como insignificante. Sin perjuicio de una mayor profundización de este tema quedan claras, por lo menos dos líneas: una, la de las vivencias y experiencias de la conexión con la literatura en el nivel de la lectura; dos, la del papel que juega la literatura en una sociedad como ésta. Sea como fuere, se puede verificar que aun en esta relación hay algo común a ambas esferas, a crítica y obra, y es que poseen un mismo constituyente y comparten un elemento, puesto que la imagen del artista y de lo que le es propio permiten, por contraste, elaborar la imagen del crítico y de la crítica. Ese elemento es, naturalmente, la concepción que las rige, que no es algo abstracto que se tomaría total o parcialmente para aplicarlo sino que toma cuerpo a partir de una relación concreta alimentada por la idea que se tiene del objeto y, por lo tanto, por la forma en que se lo trata e, igualmente, por lo que se piensa de la crítica y cómo se la concibe y se la practica. En este caso, la concepción consistiría en una tentativa de cristalización de las dos funciones con el objetivo de que persista la relación de satelismo.

Podemos denominar a esa concepción "ideología": toda crítica que se constituya según sus exigencias tiene como meta y límite el satelismo. En ese sentido, esa ideología tiene un efecto oscurecedor porque encarna lo improductivo de una relación que si, por el contrario, es sometida a una operación de descubrimiento, va a dar lugar a otra dimensión, a otra perspectiva, a otra posibilidad: la de lo que llamamos "trabajo crítico". Justamente, el "tra-

bajo crítico" se va a constituir sobre lo que hay de común entre el objeto y su disciplina pero en el sentido del descubrimiento de eso común y de la actividad que realiza eso que es común a ambas esferas. En la medida en que se logre descubrir el constituyente compartido por ambas se romperá el satélite, pasivo, estéril y cristalizante.

Objeto

Entre el "trabajo crítico" y su objeto —que trata de conocer al tiempo que intenta constituirse como disciplina— se establece una relación que podemos designar como epistemológica. En ese sentido, el trabajo crítico acompasa su inscripción en la realidad al ritmo de otras disciplinas que intentan, entre todas, descubrir y conocer la realidad. Es obvio que, en la medida en que la crítica vela su relación con su objeto, no se integra al resto de disciplina, se reserva un aislamiento que es al mismo tiempo muy pobre y muy privilegiado.

También este tema exigiría desarrollo y profundización. Por el momento, podemos adelantar que la relación "trabajo-crítico"-"objeto" aparece en esta perspectiva como una relación de dos sistemas de producción que no intentan silenciarse recíprocamente ni superponerse, como ocurre en la versión, síntesis por otra parte de lo tradicional, que en la narración de Cortázar aparece en lo explícito: el crítico como artista fracasado o impotente o resentido y el artista como el ser que no se entiende a sí mismo, que necesita que otro venga a aclararle lo que quiere o quiso decir. Culminación en una estampa ("...a Johnny se le escaparía lo que para nosotros es terriblemente hermoso..."), resultado de una ideología que tapa las posibilidades de un sistema de producción cuyas dos vertientes se vinculan estrechamente pero también se desarrollan en forma autónoma produciendo cada cual

lo que puede producir y tratando de llegar al máximo de su capacidad. A partir de esta reflexión se entiende que el espacio que separaba las dos líneas paralelas tenga densidad ideológica, no sea un vacío teórico.

Pero también hay que decir que es tan evidente este espacio de la ideología que uno se siente obligado a pensar si la relación epistemológica que se empieza a tender es solo virtual o reside debajo de esa evidencia y de esa convencionalidad. La hipótesis que toma cuerpo es que en este relato lo convencional —que culminaba en la relación crítica literaria-obra— tapa la otra relación, trabajo crítico-objeto.

Traducción

Para verificarla cabe formular una pregunta metodológica: ¿de qué manera existe este nivel segundo en este relato? Si el análisis de lo explícito, que era también el análisis de un campo de significaciones convencionales, mostraba la existencia de una relación improductiva —puesto que terminaba en la biografía— y oscura —puesto que no discernía su propio papel—, es lícito imaginar un revés en el que la misma relación se descubra productiva e iluminada. Podemos pensar, por consecuencia, que el trabajo de análisis que se nos abre consiste en una propuesta de sucesivas hipótesis que engendran otras nuevas y todas tienen por objeto adelantar en el conocimiento (de alguna manera en eso consiste el edificio que hemos venido montando hasta aquí). La primera de ellas es la ya anunciada de la existencia de un revés de lo explícito para lo cual tenemos que llegar "al otro lado" de lo explícito o sea, dicho más precisamente, al "texto".

Pero el texto que tenemos es el texto de un discurso emitido por un narrador: el discurso que produce se presenta como traducción de lo oral a lo escrito, como

dos planos separados, que se sirven mutuamente. De este modo, lo escrito se manifiesta en lo que queda impreso y hay que leer pero el efecto que se quiere lograr es el de la narración oral, una boca imaginaria que discurre ante un oído probable. Pero no por ello lo escrito desaparece: esa tensión es lo que llamamos "traducción". En cuanto a lo escrito, podemos describirlo, ver qué rasgos tiene. Ante todo, se trata de un texto de tipo explicativo, en el que la historia consiste en dar detalles acerca de lo que ocurrió, cómo el narrador encontró a Johnny, cómo no lo halló, cómo perdió su saxo, qué dijo Art o Dédée, etc. Pero estas explicaciones no son inertes, se registra un matiz de justificación. ("Yo que me he pasado la vida admirando a los genios, a los Picasso, a los Einstein, a toda la santa lista que cualquiera puede fabricar en un minuto...") lo que lleva a determinar el carácter apologético del texto que no se diferencia, salvo en cuanto a las trampas de los códigos modernos, de la apologética conocida: lo particular aquí es que lo defendido no es una persona sino una actividad. Visto de otro modo: si el texto es apologético, en tanto el apologista es un crítico, lo que se muestra no es su práctica crítica sino la apología del libro en el que presuntamente confluye su actividad, el sitio en el que lleva a cabo su práctica; todo su discurso, pues, enmarca el libro que es como el espacio en el que se deposita su ser de crítico. El discurso, entonces, que "presentaba" mucha "realidad", viene a compensar, acolchonar y a explicar la producción del libro en el que cree hacer crítica.

En conclusión, hay una especie de división del destinatario del discurso; antes señalamos que el libro donde culminaba lo que se dice sobre Johnny y el discurso no difieren dentro del circuito crítico-obra, o sea que son la misma cosa o apuntan al mismo fin pues todo lo que persigue un efecto verbal concluye en algo que está

escrito (el libro) pero a pesar de ello hay ciertamente dos campos diferentes: lo que está dicho y, por otra parte, el libro escrito, de que se habla como de una cosa que está en otra parte y que no modifica la lectura que se hace de lo que se dice; sin embargo, en algún momento hay que hacerse cargo de la coherencia del sistema que culmina en el libro. En esto consiste lo apologético y por eso puede hablarse de un doble destinatario, porque estando el libro afuera eso debe ser leído por alguien que está también afuera mientras que los que escuchan el cuento no tienen tal libro ante sus ojos ni pueden tenerlo, ya que el libro es solo una referencia: el discurso es entonces necesariamente explicativo puesto que la gente a quien se le dirige no está leyendo sino escuchando lo que se le dice a propósito de un libro. De ahí que haya una especie de apelación a la complicidad que estilísticamente podría determinarse como un teñido afectivo del discurso.

¿Qué es esa complicidad?: un tratar de comprometer al oyente en algo que se supone, sin mayor comprobación, compartido pero que no se verifica en ningún nivel, salvo en el de una aquiescencia figurada y puramente verbal. Pero, de todos modos, la complicidad requerida no es puramente un efecto interpretado sino una red que va entretejiéndose en el significante; así, podría hablarse de un primer campo, muy amplio, en el que se inscribe, a saber la lengua (código compartido pero también poseído y, por lo tanto, especificado por la complicidad que la apropiación tiende), pero hay campos más específicos, personales, sociales, clasistas, familiares, culturales, profesionales, etc., por los que circula una afectividad que liga sin declaración a quienes los conocen y aceptan más allá del carácter de subcódigos en su alcance de valores que identifican y distinguen.

¿Cuáles serían aquí, en este recodo del relato? Como

aproximación, podemos computar giros que tienden a marcar la displicencia, la habilidad, el cansancio y, en general, un sistema de connotaciones admitidas por un grupo social muy específico como lo que está en curso, una intralegalidad; dichas connotaciones constituirían las notas básicas de un código de complicidad que, a la vez, es el respaldo psicolingüístico de la apología que se está llevando a cabo. Este pasaje lo ilustra: "Pasarán quince días vacíos; montones de trabajo, artículos periodísticos, visitas aquí y allá — un buen resumen de la vida de un crítico, ese hombre que solo puede vivir de prestado, de las novedades y las decisiones ajenas. Hablando de lo cual una noche estaremos Tica, Baby Lennox y yo en el Café de Flore, tarareando muy contentos **Out of nowhere** y comentando un solo de piano de Billy Taylor que a los tres nos parece bueno, y sobre todo a Baby Lennox que además se ha vestido a la moda de Saint Germain-des-Près y hay que ver cómo le queda". Este lenguaje es evidentemente dirigido y tiende a hacer admitir algo: murmullo, complicidad y crítica.

Voz y escritura

Este discurso es, pues, el de una voz monótona que persigue cierta complicidad en lo convencional: el objetivo es circunscribir al oyente al sistema que en lo convencional se defiende. En esa dirección, el narrador habla y habla, constantemente, como el conferenciante que quiere convencer: intento que parece inherente a lo vocal mismo en su instantaneidad; la voz quiere hacer admitir su ya y su aquí y diluir su articulación. Pero en el texto tenemos una figuración de una voz, no la voz; o sea que esa voz es la leída en su sonido, no escuchada, lo que significa que la figuración de la voz representa la supervivencia de lo verbal a través de su transcripción en la escritura. Es en la escritura donde nosotros perci-

bimos —o imaginamos percibir— esa voz que nos quiere hacer oír aquello que quiere defender. Ahora bien, en el rumor de lo que quiere hacer oír tapa el rechazo y la posible discrepancia y oculta lo que está más allá del hacer oír, oculta lo que es de la escritura propiamente dicha en tanto persigue un predominio de lo verbal.

Acaso este ocultamiento tenga su revelación en el epígrafe de Dylan Thomas, puro espacio de escritura, **O make me a mask:** lo que quiere tapar otra cosa es una máscara, se hace máscara que funciona en el texto como un aviso, una advertencia al lector para que de alguna manera entienda que esa otra cosa existe y no acepta ser definitivamente anulada por el ronroneo seductor de la voz. Esa otra cosa bulle, es intranquilizante, quiere salir y se niega a la precaria certeza que se logra con la complicidad, trata de romper el falso equilibrio.

Citando a Pierre Klossowski, llamaré "motivo" a eso que trata de emerger. El "motivo" es como un espacio, físicamente hablando, que quiere abrirse paso no a través del **hacer oír** sino mediante un **hacer ver** que a su vez necesita también de un espacio para manifestarse. Ya Gorgias, como recuerda Klossowski, señalaba que lo que corresponde al oído no es lo mismo que lo que corresponde a la vista y, correlativamente, lo que corresponde a la vista no lo podemos entender por el oído. Pero el lenguaje absorbe las dos posibilidades y, por lo tanto, presenta una duplicidad en la que se ha dado una jerarquía: el lenguaje es tanto visual —en la escritura— como auditivo —en la voz— y aunque se trata de dos subcódigos desde Aristóteles hasta hoy el oral ha sido considerado como más esencial, como lo que está más cerca del alma. Aquí, la voz del narrador que traduce de uno a otro código, reproduce la relación jerárquica convencional, pero además su insistencia voluntaria en

crear una imagen oral mediante su tentativa de **hacer oír** tapa nítidamente el otro código, es como si se quisiera que desaparezca o que no se note pero ocurre que el otro código se quiere abrir paso como un espacio que quiere **hacerse ver** tal cual.

Repetición

El esfuerzo por **hacerse ver** culmina, obviamente, en el cuadro que el discurso traza al mismo tiempo que trata de diluir en la medida en que intenta hacer prevalecer sus elementos. La escritura se percibe inicialmente de manera visual, de ahí la noción de espacialidad que le es inherente pues la vista recorre y sitúa. Entonces, lo que se denomina "motivo" es un espacio que quiere abrirse paso y que aparece en consecuencia como algo diferente en esa voz defensiva y comprometedora. Recordemos ahora la pregunta inicial: ¿acerca de qué está escribiéndose este relato? ¿está enfrentando a un hombre bueno con uno malo, el blanco como malo, el negro como bueno? ¿qué está proponiendo realmente? Lo que se propone está en ese espacio y, por lo tanto, es algo que trata de mostrarse y en ello de especializarse: es el cuerpo lo que es escrito, lo que se puede desarrollar en la espacialidad corporeizante de la escritura. Naturalmente, este pasaje nos envía de lleno a la escritura, sus condiciones y sus exigencias: el cuerpo no es sino corporeidad escrita, un espacio particular en el que el cuerpo se sitúa y se promueve; la voz, por el contrario, la **phoné,** sería lo más cercano al **ánima,** como aire que es, como soplo, en la línea de las precisiones enaltecedoras que ha hecho la filosofía desde Aristóteles a de Saussure pasando por Hegel. La corporeidad de lo escrito es entonces lo material, la voz remite a la espiritualidad.

En este marco volvemos a la oposición entre un **hacer oír** como voluntad del narrador y un **hacer ver** que sur-

ge del texto. En un primer momento, el que "hace ver" silencia su voz y el que "hace oír" tapa con su voz el cuerpo que de todos modos está. La pregunta es ahora ésta: ¿por dónde aparecería en este discurso en particular, el de este relato, el "hacer ver" como el "motivo", como la exposición del "motivo"? ¿Y cuál es el motivo? Justamente, es el descubrimiento que se va haciendo en sucesivos niveles de la relación oculta en la relación convencional entre crítica y obra. Ahora bien, si el discurso del narrador fuera absolutamente homogéneo y sin fisuras no podríamos ni siquiera imaginar la forma del "motivo" pero es posible que no lo sea tanto y que tenga una quiebra, o un sistema de quiebras, por donde se ingrese a su revés, al otro lado, como en la historia de Lewis Carroll.

Para ver la o las quiebras tendríamos que volver a aplicar el sistema de los indicios que nos sirvió para lo explícito. Lo óptimo sería un análisis particular y exhaustivo pero no menos bueno será poner en movimiento, en un sector en particular, las líneas que podrían eventualmente suministrar esa exhaustividad. Tomaremos un párrafo para decodificarlo e instaurar un análisis: "No sé por qué (no **sé** por qué) creí en un momento que Johnny . . .". Notemos ante todo que hay una repetición en la que el segundo término está encerrado entre paréntesis y la palabra "sé" está en negrita. Aunque más no sea por el énfasis que produce el subrayado hay aquí un indicio, como un latido (en el doble sentido) del pasaje del "hacer oír" constante de esa voz sin relieve a un tenue "hacer ver" gráfico: paréntesis y negrita. La grafía resulta indicial porque propone lo diferente de lo similar que es la repetición que de este modo se explica y se justifica. Vemos aparecer un sentido en la reiteración diferenciada en lo gráfico porque se pasa del enunciado a un intento de hacer visible en

su alcance semántico. Ese "no saber" del narrador (que por otra parte es "el que sabe", el "gnarus") que da sentido a la frase aparecería, pues, a través de la imagen gráfica como una imagen especializada y rompería de este modo la hegemonía ocultadora de la voz. Esta filtración en lo declarativo sería, en consecuencia, un indicio de la aparición de lo oscuro y subyacente a través de lo claro y explícito. Lo cual nos lleva a suponer que existe una tensión del texto mismo que hay que recuperar en su capacidad productora o sea que hay que poner en evidencia por sobre la evidencia de la voz que quiere negarla o disminuirla.

Darse vuelta

En esta dirección, estableceremos una secuencia de cinco fragmentos:

1) "Lo único que hago es darme cuenta de que hay algo. Como esos sueños, no es cierto, en que empiezas a sospecharte que todo se va a echar a perder, y tienes un poco de miedo por adelantado; pero al mismo tiempo no estás nada seguro, y a lo mejor todo se da vuelta como un panqueque y de repente estás acostado con una chica preciosa y todo es divinamente perfecto."

Retengamos aquí la palabra **sueño** y la frase **todo se da vuelta.**

2) "Sus conquistas son como un sueño, las olvida al despertar cuando los aplausos lo traen de vuelta . . ."

Si en el fragmento 1 el sujeto enunciador representado era Johnny, a través de la voz de Bruno, en éste la propia voz de Bruno recupera los mismos núcleos semánticos.

3) ". . .y que con ellos no hay que extrañarse de nada. Son diferentes, no hay vuelta que darle".

4) "Dan ganas de decir en seguida que Johnny es como un ángel entre los hombres, hasta que una elemental

honradez obliga a tragarse la frase, a darla bonitamente vuelta, y a reconocer que quizá lo que pasa es que Johnny es un hombre entre los ángeles, una realidad entre las irrealidades que somos todos nosotros."

En la persistencia del **"dar vuelta"** se incluye explícitamente lo que lo complementa, a saber **"tragarse la frase".**

5) "Pero es lo de siempre, he salido del hospital y apenas he calzado en la calle, en la hora, en todo lo que tengo que hacer, la tortilla ha girado blandamente en el aire y se ha dado vuelta."

La mera reaparición de palabras o ideas no confiere desde luego la calidad de indicio sino la función que puedan desempeñar. En ese sentido, los elementos reiterados tienen un desarrollo y terminan por ser indiciales. En el sueño, por ejemplo, las cosas son otras, están en otra dimensión, lo que equivale a decir que "se dan vuelta". Esta mera relación es ya productiva tanto porque crea una relación entre dos fórmulas (sueño y dar vuelta) como porque esta relación significa un movimiento de transgresión: el sueño ataca el establecimiento convencional y da vuelta sus elementos. Ahora bien, el discurso lleva hacia determinado lugar que aparece consagrado en un momento de esta secuencia por la frase "no hay vuelta que darle", frase hecha, lugar común que, dentro de la economía del relato, no es imprescindible. Llegado a ese sitio, el discurso prosigue recogiéndose en su interioridad: "la honradez obliga a tragarse la frase" fórmula que no propone otra cosa que el silencio. "Tragarse la frase" es exactamente lo contrario de "emitir una frase" lo que implica, en cuanto a la frase, un darla vuelta en el silencio que sucede al hablar o, lo que es lo mismo, al tragarla sacar afuera y mostrar su parte sombría. **Panqueque** y **tortilla,** que abren y cierran la secuencia, tematizan este proceso pero no

unívocamente: ambos se caracterizan por "darse vuelta" pero el primero está en la apertura de las operaciones que rompen lo convencional de la voz para llegar al silencio mientras que la segunda se sitúa en la fractura del silencio que permite volver a lo convencional. Abrir y cerrar como un ida y vuelta o, más aun, como una vuelta de la vuelta, en un proceso deconstruible que nutre la metodología misma que estamos empleando. Pero, de todos modos, entre la ida (abrir) (que es el comienzo de un "dar vuelta") y la vuelta última (que es un retornar a lo previo, al movimiento primero de dar vuelta) hay un alto en el discurso que permite ver lo que está en su revés: es justamente esa posibilidad de "darse vuelta" del discurso y de "ser silencio", potencialidad que define la interioridad misma del discurso. En este sentido se puede entender la escena de la frazada: "...y es que cuando me estaba despidiendo de Dédée y le daba la espalda a Johnny he sentido que algo ocurría, lo he visto en los ojos de Dédée y me he vuelto rápidamente (...) y he visto a Johnny que se ha quitado de golpe la frazada con que estaba envuelto, y lo he visto sentado en el sillón completamente desnudo, con las piernas levantadas y las rodillas junto al mentón, temblando pero riéndose, desnudo de arriba a abajo en el sillón mugriento". Entre el "hablar" (hacer oír) del despedirse y un segundo "ver" (el primero es por reflejo en los ojos de Dédée) se interpone como paso necesario el "darse vuelta"; por otro lado, lo que se ve es un cuerpo desnudo, es decir descubriendo, lo cual tiene sentido en cuanto estamos hablando constantemente de descubrir lo que está oculto, la corporeidad de la escritura del texto detrás del zumbido de la obra y su figurado discurso. Johnny desnudo bajo la frazada descubre lo que se ocultaba, su cuerpo, como culminación de un proceso en el que callar es el puente obligado.

El color descubierto

En la escena de la frazada hay algo más: el cuerpo que se muestra aparece en una posición fetal o en una posición que interpretamos como fetal porque une rodillas con mentón: la imagen que se nos ofrece no es verbal sino espacial tanto porque la posición en que está ese cuerpo imaginario remite al feto como porque sugiere algo más espacial-material todavía, a saber un recipiente en el que ese cuerpo estaría metido. El indicio va construyendo una lectura o, mejor dicho, muestra su productividad.

Pero permite, no obstante, un abordaje por otra parte; volvamos al relato y a su perspectiva que es también una función decisiva, es decir al narrador; recordemos que se producía un desdoblamiento, el narrador como narrador y como personaje, es decir como el crítico: un rasgo ligaba las dos vertientes, era la "toma de distancia" desde la que narraba y que permitía hacer un esquema de la crítica convencional, "literaria", que practicaba. Ahora podemos verificar que existe un comportamiento concreto de toma de distancia. Para ello hay que analizar la perspectiva en la que se sitúa: la primera necesita de la primera persona del singular: "Me ha bastado ver la puerta de la pieza para darme cuenta de que Johnny está en la peor de las miserias; la ventana da a un patio casi negro, y a la una de la tarde hay que tener la luz encendida si se quiere leer el diario o verse la cara". De este fragmento destaco dos momentos: **Me ha bastado ver** y **si se quiere verse la cara,** que instauran un juego de verbos significante; desde el punto de vista de la persona, no del tiempo (como se destacaba en **pretérito/presente**) hay una, acaso condicionada por el tiempo perfecto y una tercera que, en cambio, no llega a perfilarse, acaso diluida por la reflexividad. Sin embargo, de pronto, después de un singular que permite

tomar distancia —ayudado semánticamente por la alusión a la luz, cuya ausencia o cuya llegada ratifica la imagen del aislamiento— aparece en el relato un plural que podríamos llamar "unitivo"; "Por fin Dédée se ha levantado y ha apagado la luz. En lo que quedaba, una mezcla de gris y negro, nos hemos reconocido mejor". La ampliación del sujeto —pluralización— abre el camino para una serie de relaciones en un plano no verbal: si antes, a la una de la tarde, la luz era insuficiente para **verse** la cara y ahora, en lo que queda de luz después de apagarla **nos hemos reconocido mejor,** "iluminar" y/o "apagar", "color negro" y "color gris y negro" establecen relaciones que no podemos desechar. Sobre todo si consideramos algo que viene después. "Entonces he sacado el frasco de ron y ha sido como si encendiéramos la luz". La secuencia unitiva se completa: iluminar/verse/singular (toma de distancia y aislamiento) y apagar/reconocerse/pluralizar/iluminarse desde adentro.

Pero el sistema verbal permite más avances: el pasaje de la primera a la tercera persona en el primer párrafo permite reconocer por ejemplo, que la primera persona ("Me ha bastado ver") impone una relación de exclusión con el complemento ("Johnny"), o si se quiere, de diferenciación mientras que la tercera ("verse") diluye el complemento por medio de una inclusión que lo torna sujeto ("nos hemos reconocido mejor, como si encendiéramos la luz"); se produce, por lo tanto, una transformación de dos entidades que surgen diferenciadas en una sola. Y, además, se puede extraer una segunda consecuencia: en el bolsillo, y por lo tanto oculto, estaba el frasco de ron que, al salir, genera el plural unitivo al recortarse sobre el ya apuntado juego entre "ocultar" y "descubrir": la salida a la superficie del ron es causa de una iluminación que tiene en el plural una correa de trasmisión. Y aun, en tercer lugar, podemos obser-

var que al pasar de la primera a la tercera persona ("me ha bastado... verse la cara") la distancia creada toma una forma reflexiva; al apagarse la luz, en cambio, se produce un plural que, ron mediante, ilumina a todos: es necesario que se extinga la luz física para que aparezca otra clase de luz que reside, dicho sea de paso, en la zona de lo oculto. Y, más todavía, en cuarto lugar: lo que define al exterior ("la ventana da a un patio casi negro") reaparece adentro cuando se apaga la luz ("Por fin Dédée se ha levantado y ha apagado la luz. En lo que quedaba, una mezcla de gris y negro, nos hemos reconocido mejor"): en el singular adentro y afuera se ligan por lo que no es del todo negro mientras que en el plural predomina lo definidamente negro, inequívocamente, sin contar con el hecho de que lo que realmente aparece con la nueva iluminación es un negro verdadero que, por añadidura, está desnudo en la plenitud de su color. Podemos decir entonces, y como quinta consecuencia, que se propone una relación diferente a descubrir entre lenguaje del narrador, como metalenguaje crítico y cuerpo observado (objeto, escritura) o, lo que es lo mismo, se propone una relación entre lo que llamábamos **trabajo crítico** y su objeto, que al tiempo que descubre supera las relaciones a que la crítica convencional se reduce reduciéndolas.

Muerte

En este punto convendría volver (dar la vuelta) al papel que juega el sueño para completar este modelo. Dijimos que "el sueño es al revés": en la secuencia de los cinco fragmentos tiene connotaciones de anuncio, rasgo (o significado) que se acentúa cuando Johnny empieza a hablar de algo que "ha visto" en sueños, urnas enterradas que contienen cenizas de muertos que son "como un polvo gris".

En primer lugar, no puede dejar de ligarse la idea de urna a la de recipiente, una urna lo es. Por otra parte, haciendo una superposición de imágenes, el cuerpo desnudo de Johnny (feto y/o recipiente) podría ser también considerado, en tanto objeto, como un jarrón o como un cuerpo que, metido imaginariamente en un jarrón, engendra la forma de un jarrón. Surge de aquí una primera evocación, la de la forma de entierro de los muertos en determinadas culturas y, psicoanalíticamente, una segunda: la urna como el vientre en tanto encierra un cuerpo. En suma, que no parece abusivo establecer una relación entre la forma que genera Johnny por su posición fetal y la urna que está buscando en el sueño. Y si además recordamos que la urna contiene una ceniza gris y negra no podemos dejar de adjudicar un cierto carácter productivo al color puesto que el cuerpo de Johnny es negro y lo negro y gris (lo casi negro) ligaba, a través de iluminar/apagar, el afuera y el adentro. Además, el color reúne a Johnny desnudo (y negro) con las urnas de muertos y por lo tanto lo que resultaba del juego de la luz así como de la actividad onírica.

El sueño, entonces, es un escape en el discurso del narrador; allí el artista no es un mito burgués y rompe la imagen definida por los rasgos que arriba hemos enumerado; correlativamente, aparece movido no por "caracteres propios del artista" sino por una pulsión tanática lo que implica una recuperación del centro productivo artístico, una desconvencionalización, pues el convencionalismo hace justamente desaparecer todo centro productivo, todo origen.

Si ahora reunimos en un conjunto todos los significantes obtenidos (urna, cenizas, color gris y negro, Johnny destapado-desnudo-en cuclillas como un feto/ como un jarrón-de color negro, en la penumbra gris-

"iluminada", un singular distanciante y un plural unitivo) se impone una salida que organizando todos los datos del conjunto proponga un más allá en el texto: "Entonces me acuerdo que me agaché y me puse a cavar con las uñas hasta que una de las urnas quedó a la vista. Sí, me acuerdo. Me acuerdo que pensé: "Ésta va a estar vacía porque es la que me toca a mí". Pero no, estaba llena de un polvo gris como sé muy bien que estaban las otras aunque no las había visto. Entonces... entonces fue cuando empezamos a grabar **Amorous**, me parece".

Ahí lo tenemos, ese más allá es la producción artística concreta tal como se da en la articulación tanática primera: producir ya no es, pues, resultado de la inspiración, la genialidad, la arbitrariedad y todo el sistema mítico-burgués en el que el artista aparece enmarcado. La frase "me parece", que hace de eje entre el sueño y la producción, actúa por lo tanto como una doble propuesta para el crítico; por un lado, a abandonar lo exterior y, por el otro, como campo preciso, a determinar qué relación puede haber entre el sueño y la producción artística concreta; y aun más, en la medida en que se pueda advertir, qué puede haber de común entre producción artística y producción crítica. Se abre, pues, un haz de perspectivas nuevas, ampliables unas a partir de las otras.

Pero además, del discurso mismo del crítico se escapa otro elemento que trasciende su propia capacidad de hacer crítica: "En su caso el deseo se antepone al placer y lo frustra porque el deseo le exige avanzar, buscar, negando por adelantado los encuentros fáciles del jazz tradicional". El placer, como la aquiescencia del sistema, se nutre en lo fácil, lo andado, lo ya reducido, en suma lo convencional: es antagónico del deseo que aparecería como el motor verdadero de la producción. Esta distri-

bución, apenas esbozada por el crítico y como a su pesar, consagra el reconocimiento de un impulso erótico que no podemos dejar de integrar con la pulsión de muerte para constituir cierta teoría que sitúa la producción artística en lo no aparente: en el encuentro de ambas direcciones, en su cruce, se hallaría el punto ideal en el que comienza el texto, la escritura, toda escritura. Lo decisivo, como pensamos que se ve, no es la reducción material de ese punto, en una actitud positivista, sino el proceso de determinación del sistema de producción que lo comprende. Proceso que determina por develamiento de planos segundos ocultos, un proceso de constitución de un objeto por desarrollo de planos segundos.

Trabajo crítico/objeto/producción

Y al permitir que estos términos —muerte/deseo— avancen por la fractura del discurso que situábamos en el "darse vuelta", se da vuelta también la relación entre "crítica literaria" y "obra de arte" para anunciar la posibilidad de una relación descubierta entre algo que llamamos "trabajo crítico" y su "objeto". Y este anuncio está en el sistema analítico mismo, es decir que aquello que se da vuelta en su sentido se da vuelta también en el plano del texto por medio de una hipótesis que liga lo convencional con lo no convencional, lo que extrae en suma al texto de su sociabilidad estructuralizada. Esto es ya "trabajo crítico" y propone una relación nueva con su objeto que permite por un lado que el objeto se reconozca en su constitución y, por el otro, que el trabajo crítico se constituya sobre los mismos movimientos que constituyen su objeto. En este caso, si el punto de constitución del texto está en el cruce entre impulso erótico y pulsión tanática —como postulación que tiende a definir la producción textual—

el trabajo crítico que lo distingue se constituye según las mismas fuerzas que, en su caso, serían abarcamiento —como acercamiento, como hipótesis— y pasaje a nuevos planos —como destrucción—.

Es evidente que esta relación entre trabajo crítico y objeto constituye a su vez un campo de análisis para nosotros, que desde afuera tratamos de hallar el texto en lo que ofrece y oculta. En este sentido, podemos señalar que el crítico Bruno, a pesar de su definición antiproductiva, aunque trata de tapar la zona oscura y no dejarla avanzar, sin embargo la está acechando, la cubre como a una inminencia absolutamente deseable; cuando la inminencia pesa demasiado lucha para obnubilar sus efectos y volver a la sucia claridad conocida y dominada: "Pero es lo de siempre, he salido del hospital y apenas he calzado en la calle, en la hora, en todo lo que tengo que hacer, la tortilla ha girado blandamente en el aire y se ha dado vuelta". Retorno que persigue la clausura de una pérdida de control posible, de un gesto que estaba retenido, impedido de tomar forma. Y ese gesto es como el esquema de un movimiento que tendría algo del amor y algo de la muerte en tanto se trata de tapar el deseo surgente de descubrir el objeto perseguido. Habría entonces un mismo constituyente en las dos instancias: su reconocimiento crea una dimensión teórica distinta, una nueva relación entre una actividad que ha sido y es mistificada y un objeto —el texto— que en esa mistificación es apagado, trivializado, insignificantizado.

La tercera línea

Aquí, en **El perseguidor,** este sistema cuyos elementos ponemos en descubierto permanece soterrado, no desarolla su teoría, la mantiene encapsulada. Tampoco un texto tiene por qué "hacer" lo contrario. Lo impor-

tante, en cambio, consiste en que la propuesta puede construirse mediante, en y a través de este texto; importante porque esa propuesta configuraría la tercera línea, que necesitábamos imaginar casi al comenzar, en **El "lleno" ideológico**, puesto que entre las dos primeras se tendía un espacio ideológico que inicialmente no podíamos recuperar. En el texto el espacio ideológico actúa, no se "manifiesta", creando las condiciones para su determinación en todo el esplendor de sus mediaciones. Corresponde a la especificidad del trabajo crítico potenciar los requerimientos y las energías de la ideología que intervino. Con lo cual potencia su propia ideología interventora.

DESTRUCCIÓN Y FORMAS EN LAS NARRACIONES LATINOAMERICANAS ACTUALES. EL "AUTOCUESTIONAMIENTO" EN EL ORIGEN DE LOS CAMBIOS

Por entre mis propios dientes salgo humeando
dando voces, pujando,
bajándome los pantalones...
Váca mi estómago, váca mi yeyuno,
la miseria me saca por entre mis propios [dientes
cogido con un palito por el puño de mi [camisa
"La rueda del hambriento", César Vallejo.

I

Sin duda: Vallejo está contando en este poema algún instante de su sacudida existencia, elabora poéticamente momentos concretos de su verdadera "hambre" física, dimensión que todo el mundo, metafóricamente o no, le reconoce sin dificultad. Pero elabora, es decir que transforma, aunque más no sea por el hecho de la entonación: su discurso es serpeante, cargado, patético. Es todavía más lo que elabora: una imagen que es como el dibujo de un nacimiento, de su "autogénesis" (salir, pujar, gritar, sacar, pero de sí mismo, ser uno su propio vientre; todos estos verbos componen un movimiento cuya línea se mezcla con la de otro movimiento, el de desnudarse, y entre ambas, entrelazadas, dan cuerpo a la idea de que el existir se da por grados y el segundo logra constituirse a partir de la renuncia al primero, existencia debida a un vientre exterior y por eso ves-

tida: desnudarse, entonces, es nacer). Son el hambre y la miseria las parteras, esta pareja de la carencia incrustada por cierto en una plataforma social, pero eso no limita el alcance del acontecimiento: lo que ahora nace tiene por fin identidad (mis propios dientes), ocupa un lugar en el mundo y tiene la fragilidad de lo que depende de un "palito". Esta es la única materialidad posible del hombre, su concreto-precario ser. Polémicamente, Vallejo nos arranca del positivismo, reino de las rotundas, orgullosas y homogéneas afirmaciones del ser.

Todo esto parece cierto: Vallejo vuelca aquí su atormentada lucidez tanto como sus preguntas sobre el "hombre" (contenido subyacente de toda interrogación, aun de las más científicas) pero también se pregunta por el hombre que está haciendo exactamente lo que hace él al interrogarse, es decir por el poeta que protagoniza el sistema de preguntas en que consiste la poesía. Está haciendo figuradamente aquí (y en otros poemas) lo que desde la antigüedad se viene haciendo, un Arte Poética, pero con el rumbo corregido, desplazando el acento hacia el poeta, tratando de hallar el momento inicial en el que la palabra se formula en él; ese momento se vincula con la imagen del nacimiento, es posible en la concreta fragilidad del ser.

Podemos ver todo esto desde otro ángulo: esa imagen contrasta con todas las imágenes seguras, compactas e irrompibles que los "grandes poetas" latinoamericanos a lo Chocano, Lugones —¿o Neruda?— habían venido proponiendo; los "grandes poetas" no tenían por qué temblar con la fragilidad del ser, nada los empujaba a ver en sí mismos esa categoría, impensable por otra parte en ciertos contextos históricos, no autorizada por el pensamiento en curso; en efecto, sociedades sin cortes entre estructura global y grupos, sin matices

entre conciencia colectiva de un grupo y conciencia individual aunque con conflictos, debían engendrar hombres que no podían sino creer en su mirada y en los datos —variables sin duda— provenientes del coherente organismo exterior. Sufrimiento, rebeldía y lucidez mediantes, Vallejo es ya una criatura de otro tiempo; acribillado de contradicciones, representa un tipo nuevo porque por un lado tiene interiorizada la estructura, por otro porque todo lo que se está rompiendo en el exterior resuena en él a través de experiencias que lo reubican, que le comprometen su identidad: no es sólo un producto de su tiempo sino también un ejemplo y un intérprete. En este cruce de líneas que cifran su relación con el mundo se engendra su palabra poética, aquí reside para él el "momento inicial": por eso, quizá, su obra entera aparece como una acuciosa persecución de sí mismo en la persecución de la palabra; las preguntas actualizan ese cruce de líneas, lo dramatizan y eso da lugar por fin a la forma poética, el sistema de signos personal, su escritura. Pues bien, a esa dramatización sobre la que reposa su "momento inicial" quiere llamarla "autocuestionamiento", término que designa no sólo una actitud filosófica o moral sino la virtud que tiene esa actitud de convertirse en forma. Inversamente, la forma, exigida, puesta en tensión, nos acerca al "autocuestionamiento" como núcleo productor, zona que caracteriza tanto a un poeta como a una literatura, así como a una época y a un sistema social.

En el momento de los **Poemas Humanos** hay razones más que suficientes para que ciertas certezas se conmuevan pero también hay que decir que la obra de Vallejo es resultado de un proceso de crítica que empieza antes en América Latina y se continúa después. Hay diferencias esenciales entre el antes y el después: el antes contiene un esbozo de autocuestionamiento que

se da en casos aislados y límites, emparentados las más de las veces con el sistema crítico del vanguardismo de las primeras décadas del siglo; el después presenta una generalidad que liga experiencias diferentes y que confiere, tal vez, una de las más intensas justificaciones a lo que llamamos "literatura latinoamericana actual". Pero Vallejo no es un momento exclusivo de este proceso, ni su eje único: si lo tomo como punto de partida es porque lo muestra privilegiadamente, pareciera que el "autocuestionamiento" recorre su obra con una coherencia que no se encuentra en otros poetas o escritores. Su riqueza promete descripciones y análisis de la "forma" que echarían luz sobre la índole de su "autocuestionamiento" y, por lo tanto, sobre algunos de los principales sentidos que lo organizan. No es esta la oportunidad aunque, antes de dejar el vasto campo de sugerencias que se desprenden de la obra de Vallejo, quiero recordar una conclusión de Coyné que se vincula con todo esto. Se refiere al lenguaje y observa en él una capacidad de transformación esencial, es como un campo en el que la transformación que implica su poesía toda puede llevarse plenamente a cabo: "Vallejo no recibe el lenguaje como una riqueza formada de antemano, que se trataría entonces de utilizar en la mejor forma posible, sino que lo ve nacer y morir ante sus ojos, dotado de una existencia inquietante, tan inquietante como la existencia misma. El poeta no hereda un idioma ya completo con su código de usos y significados; lucha con elementos que irrumpen para luego desaparecer y que él trata de retener cuando le escapan, o de agotar cuando lo obsesionan".[1] Ese campo parece aquí central pero no es exclusivamente en él que se

[1] André Coyné, *César Vallejo y su obra poética*, Letras Peruanas, Lima, 1957.

manifiestan los síntomas de "autocuestionamiento" anteriores a Vallejo como no es necesariamente en él que se manifiestan las consecuencias de un "autocuestionamiento" que se desarrolla después; las formas que se pueden registrar en la actualidad aparecen como extremadamente diversificadas hasta el punto de que la diversidad es una de las riquezas computables, gracias a ella la literatura latinoamericana ha dado su gran salto cualitativo. Así como la gran experiencia vallejiana se da en lo que podemos llamar la "zona" del lenguaje, otras experiencias, especialmente narrativas, se llevan a cabo en zonas específicas, en sectores diferentes en los que el "autocuestionamiento" ejerce su capacidad generadora. Esos sectores definen igualmente el hecho literario y reconocerlos es quitar el análisis de la categoría estrecha y puramente verbal del "estilo", tan socorrida en la crítica tradicional.

II

Pero el "autocuestionamiento" no es solo un núcleo productor que desaparece en la forma que produce: también lo recuperamos en ella y en todos los momentos en que aparece nos introduce a una doble perspectiva, la de un mundo cuyo conocimiento se hace dudoso y, por otra parte, la de un autor que trasmite correlativamente similares dudas acerca de su propia capacidad de conocer. Ahora bien, si referimos esta doble perspectiva a un campo formal en el cual debe producir resultados, las transformaciones producidas dan cuenta de un violento enfrentamiento con el realismo tradicional latinoamericano, aun hasta su destrucción y, correlativamente, la acentuación de lo que podemos llamar el tratamiento de la "palabra" literaria

por sobre la valoración del contenido. A esto se llega por diversos caminos pero al final de parecida mecánica, puesta en movimiento por el "autocuestionamiento". Vale la pena considerar ahora cómo puede haberse llegado a ese cambio integral pero a través de lo que ha ocurrido en sectores o elementos narrativos específicos.

Hacia 1910, en virtud de la obra principal de Roberto J. Payró, y más especialmente hacia 1914, después que Manuel Gálvez se lanza a la novela realista clásica franco-rusa, pero también gracias a la obra de Mariano Azuela y Rómulo Gallegos, entre otros, el realismo consolida su imperio e, ideológicamente, es sinónimo de crítica social, de combate contra el privilegio; el proyecto realista, en consecuencia, pone en tela de juicio la sociedad entera y para cumplirse necesita inventariarla; la suerte con que lo consigue es diversa: de pronto, cierta sagacidad hace atractiva las descripciones de ambientes y de problemas; de pronto, la inmediatez de los objetos acumulados hace intransitables esas minuciosas presentaciones. No sólo la novela asume esa tarea y desde esa perspectiva, también el teatro, también la poesía. Buenos documentos quedan de un momento social latinoamericano y de una cierta filosofía así como de una actitud literaria cargada de sentido ético, pero por más cumplidas y realizadas que sean esas producciones, como es el caso de alguna novela de Gálvez, no se deja de experimentar una sensación de exterioridad en el sentido de un corte entre novela y lector; el realismo se afirma con su poder de reproducir la realidad, esa responsabilidad le hace distinguir las deformaciones y aberraciones de esa realidad, mostrarla es denunciarla, es obligar al lector a tomar partido; el lector condena o absuelve, como quiere el realista, pero en una causa que no es

la suya a fuerza de estar prolijamente recortada: por tomar un ejemplo, se puede considerar que si bien ser hijo natural es algo muy terrible y revela un problema o un mal social, como no todos los lectores son hijos naturales pueden tomar partido, simpatizar con el desdichado, sin que nada en su conciencia haya sido tocado.[2] La contradicción fundamental del realismo de Gálvez, así como del de Gallegos y, sobre todo de la novela social e indigenista, es que persigue un contacto con el lector a través de identificaciones sucesivas que deberían culminar en una adhesión simpática del lector; el lector, por el contrario, no puede dejar de ser espectador, compasivo a lo sumo en relación con las situaciones que le son expuestas pero fundamentalmente inmodificado, el tema lo puede haber sacudido en su sentido ético pero la palabra literaria no lo ha tomado en su totalidad, no lo ha obligado a desvestirse, como quería Vallejo, para hacerlo nacer de su propia fragilidad.

Yo creo que en toda perduración del realismo social latinoamericano se puede advertir la misma contradicción y su efecto que yo llamaría "mentalista", pero lo fundamental de esta observación reside en el hecho de que son los personajes el elemento sobre el que reposa el sistema de identificaciones que da forma al sistema realista; sí, desde luego, también el tema pero las combinaciones posibles no sobrepasan estos dos elementos que en última instancia se confunden.

Y bien, en plena época de realismo y sin apartarse de sus exigencias fundamentales puede decirse que la obra de Horacio Quiroga implica una radical diferenciación.[3]

[2] Me refiero a Monsalvat, personaje de *Nacha Regules*, conformado tolstoianamente según el esquema del místico bastardo.

[3] Cf. Noé Jitrik, *Horacio Quiroga, en una obra de experiencia y riesgo*, Arca, Montevideo, 1967, 2ª ed.

También Quiroga, desde luego, presenta personajes y concentra en sus gestos el efecto que persigue pero lo que importa es la situación en la que están y que deben desarrollar o discernir. La diferencia empieza a verse: cuando lo que más se acentúa es el personaje éste se convierte en héroe, en un ser de una u otra forma excepcional, sea por sus excelencias sea por sus taras; en cambio Quiroga empieza su trabajo de transformación generalizándolo en la medida en que por un lado no lo califica por medio de la descripción y, por el otro, lo que le sucede y que engendra el relato, puede sucederle a cualquiera (una víbora que pica, una insolación, un resbalón); en un segundo momento, lo desarma frente al exterior y, por lo tanto, lo hace pasar a un plano simbólico en el cual importa menos la víbora que pica al mensú que todo peligro, y luego, que todo desafío humano, que todo trabajo o que toda reflexión acerca de lo que lleva a un hombre a afrontar un riesgo. A través de esos personajes el lector es tocado de otro modo, desde dentro de un riesgo que no puede sino compartir porque forma parte de su propio sistema de relaciones con el mundo.

Se produce entonces un desplazamiento: el héroe, prestigioso por sus rasgos personales o por su origen o por sus peculiaridades, llenaba también una función accesoria pero representativa, mostrar que en su elección había intervenido un criterio bien arraigado en lo real, criterio, desde luego, del autor, que a través de los personajes elegidos se nos aparece homogéneamente, afirmativamente, distante él mismo, tanto como lo serán los lectores, de lo que describe y narra. En cambio, al generalizar al héroe, al quitarle excepcionalidad en homenaje a una situación más abarcadora, el autor se diluye en él, le es más fácil proyectarse en la difuminación de sus rasgos, si hay un riesgo que expresar él

será el primer implicado, ese personaje requerido por lo que vive será ante todo una forma posible de su propia conciencia.[4] Y este desplazamiento tiene otra consecuencia más importante todavía: también el autor manifestará de este modo su disolución en el conjunto que, a su vez, ha entrado en disolución: un personaje, entonces, será una forma de su búsqueda, su configuración será por consecuencia una experimentación en el doble sentido de configuración literaria y autorreconocimiento; el autor querrá ver cómo juegan en esos otros —sus dobles posibles— las relaciones que tiene él con el mundo. Estamos, de este modo, frente a un cambio en la función del escritor: para Horacio Quiroga, solitariamente desde 1907 hasta 1925, el único camino es preguntarse incesantemente ante todo por sí mismo como forma de recuperar algo perdido y fragmentado, su realidad y la exterior a él, solo capaz de deslumbrarlo en lo que tiene de inasible y precario. En la elaboración de la pregunta produce su escritura, en el trabajo de dar salida a los interrogantes va encontrando sus formas.

III

Creo que de todo esto se puede deducir una nueva actitud respecto del personaje; tal vez solo se perfile en los cuentos de Quiroga pero es evidente que se desarrolla paroxísticamente después. Y se comprende

[4] Carlos Fuentes, en *Mundo Nuevo* Nº 1: "Lo que pasa es que al tener lugar la superposición del mundo capitalista norteamericano a las estructuras feudales y semifeudales de América Latina, el escritor perdió ese lugar en la élite y quedó sumergido en la pequeña burguesía... se convirtió en un verdadero escritor."

que sobre el personaje haya recaído semejante responsabilidad: es el elemento que en la narración tal como la conocemos representa la máxima inteligibilidad de lo que se narra, es el elemento estructurante más preciso en la medida en que el cuento es contado por un ser humano a otros, lo que actualiza la relación antropomórfica que rige todas las acciones del hombre. Pero "el" personaje es a su vez innumerables personajes y sus respectivas formas varían de acuerdo a condiciones de aplicación de la dicha proyección antropomórfica; de este modo, sería posible trazar una historia de la forma del personaje cuyos momentos de evolución o de cambio coincidirían seguramente con los momentos de cambio de la narración misma; lo podemos ver en la literatura latinoamericana actual: lo que le da un nuevo aspecto tiene estrecha relación con lo que ha variado en la concepción y función del personaje. Es claro que este tema exige un desarrollo propio, reflexión que no sería inútil profundizar porque ni siquiera está esbozada; la dejo, no obstante, para no perder de vista la descripción del proceso concreto de cambio en la concepción y función del personaje en nuestra literatura contemporánea.

Volviendo a Quiroga quiero decir que si sus personajes dibujan una especie de disolución en la generalidad ello no constituye una tentativa única sino un aspecto o momento de una tendencia más amplia. A ella voy a referirme al recordar las reflexiones y ensayos de Macedonio Fernández en su **Museo de la Novela de la Eterna,** el libro que inaugura el gran cambio de orientación conciente de la literatura latinoamericana de este siglo. Su intento es demasiado vasto y complejo para compendiarlo aquí: remito enfáticamente a su lectura y, en lo que me concierne, voy a examinar solo una de sus ideas. Se trata de su observación acerca de

que sería "pretensión de autor" elegir un personaje que fuera "Genio" porque eso supondría que el autor lo es; observación pertinente porque no existe una imaginación que no sea comparable al objeto que es capaz de imaginar; además, si el personaje es concebido de acuerdo con normas de verosimilitud no puede dejar de funcionar el mecanismo de identificaciones sobre el que reposa la verosimilitud: personaje-autor, personaje-lector, lector-autor. No siendo Genio, pero sin dejar de serlo del todo —¿quién puede afirmarlo?—, Macedonio piensa en un personaje que sea "¿Quizá-Genio?", es decir que su forma es la de una conjetura en sí, una posibilidad inverificable. Ese campo impreciso se prolonga al autor que lo ha concebido y lo engloba puesto que de él ha salido. Se advierte entonces que algo le ha quedado a Macedonio de la verosimilitud, las identificaciones, pero también se ve que lo dirige hacia modelos conjeturales, no quiere seguir copiando lo real; esos modelos residen en lo imaginario y a sus normas se atiene ya sea cuando concibe a NEC, el No-Existente-Caballero, ya cuando compone su curioso elenco: personajes que antes de aceptar ser incluidos en la novela preguntan si se los dejará salir de ella, personajes que no aceptan entrar porque tienen que cuidar una leche que está en el fuego, personajes de otras novelas, personajes que se despiden y se van, etcétera.

Pero si crear un personaje "Genio" era "pretensión" inaceptable, ¿qué es crear personajes imaginarios? Es seguir modelos también imaginarios —recordemos que la identificación subsiste— que se encuentran allí donde la imaginación les puede dar una forma. Y si la identificación subsiste, el autor está sacando de sí lo que él mismo tiene de imaginario, su "sustancia" conjetural. Por un lado, esto implica un radical rechazo a

toda imposición sobre el ser, o sea la afirmación de la libertad; por otro, esa sustancia conjetural crea modelos, sostiene una actividad sobre sí misma que se traduce —en virtud de su libertad— por una cantidad infinita de operaciones: desdoblarse, dividirse, reproducirse, proyectarse. Cada una de ellas, o la combinación de varias, da lugar a formas posibles de personajes y todos los que llegan a ese nivel se organizan para que la "sustancia" conjetural que está en su origen manifieste su sentido. Esa organización constituye una entidad superior y está en la conciencia del autor; es más, el autor es autor porque su objetivo es producir esa organización. Llegamos, entonces, a una conclusión: el autor se propone a través de los textos de Macedonio como organizador, el resultado de su trabajo es la nueva forma que va interpretando y poniendo en evidencia el circuito que va del autocuestionamiento a su teoría de la novela.

Sin duda que este tema del escritor como organizador lo vamos a encontrar más adelante, cuando tengamos que referirnos a la idea de montaje, central en la estructura de la literatura contemporánea; prefiere seguir trabajando sobre el personaje, cuya historia de variantes y evoluciones apenas quedó esbozada. Quiero referirme ahora a las novelas de Juan Carlos Onetti, en las que parecieran prolongarse y transformarse las críticas macedonianas a la consistencia "real" del personaje; a partir de **La vida breve** Onetti trabaja los personajes en el sentido de la permutación; el protagonista de esa novela, Brausen, mientras relata determinado tipo de acciones y describe pensamientos que lo aíslan, vive otra vida bajo otro nombre en el departamento vecino al suyo; entretanto, escribe un guión de cine cuyo protagonista, Díaz Grey, constituye una nueva versión de sí mismo, esta vez imaginaria; narrado

este episodio —novela dentro de la novela— en tercera persona, en el último capítulo se impone la primera como si Díaz Grey prevaleciera por sobre su imaginador. Las tres personas se permutan, no son diversos aspectos escindidos de una sola, son la frase de Rimbaud, "Je est un autre", con tal fuerza que liquidan las distinciones entre realidad imaginada por el autor e impostura e imaginación del personaje. Estos traslados crean una estructura compleja sobre la que se recorta un conjunto de gestos cuya angustiosa imprecisión busca una salida; ese impulso se generaliza y toda la novela se hace búsqueda adquiriendo por lo tanto una entonación policial.

Onetti desarrolla de este modo un esquema que aparece en los cuentos de Borges casi paradigmáticamente: preguntarse, buscarse, proyectarse en otros para hallar una respuesta o una solución, son momentos del balanceo enigma-investigación que Borges formula con una pureza despojada de historia en los cuentos — notas bibliográficas o, a lo sumo presentando una historia puramente causal que no quita necesariedad a la constitución del movimiento investigativo.[5] En este movimiento los personajes cambian igualmente de piel como si aquello que se busca fuera obsesivamente la identidad. El hombre que sueña, en **Las ruinas circulares** es el sueño de otro, del mismo modo que en **La marca de la espada** o **El tema del traidor y el héroe** A resulta ser B y aun esto mismo es oscuro, no ya el que A sea A y B sea B, como si nada pudiera determinarse, como si el resultado de la investigación nos comprometiera en un nuevo enigma para el que no se nos

[5] Ver mi nota "Structure et signification dans *Fictions*, de Jorge L. Borges" en *La Nouvelle critique,* numéro spécial Littérature et Linguistique, Paris, 1968; también en *El fuego de la especie*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971.

da ninguna clave. Este mecanismo de disolución, repetido y característico en Borges, es menos habitual en Onetti pero también menos mecánico, aunque a partir de **La vida breve,** y especialmente en **Una tumba sin nombre,** se hace cada vez más refinado y dramático, como si cada vez hubiera menos distancia entre la estructura narrativa y la pregunta fundamental que está dirigida, no cabe duda, ante todo a sí mismo.

Personajes generalizados, imaginarios, permutables, las soluciones son muchas y registrarlas todas exigiría un inventario minucioso; baste agregar la solución fabulosa en la novela de Gabriel García Márquez, **Cien años de soledad,** personajes que duran y duran, adelgazados en su consistencia pero reapareciendo en sus descendientes como reflejos de ellos mismos, y la solución conjetural en Alberto Vanasco **(Sin embargo Juan vivía)** y en José Emilio Pacheco, cuya novela, **Morirás lejos,** es una especie de culminación, a mi juicio, de todo el proceso que he tratado de ordenar. Veamos cómo proceden estos dos últimos autores.

Vanasco propone un relato en segunda persona y en tiempo futuro lo que implica una especie de orden, dada por el narrador, de existencia; los personajes así constituidos dependen de una voluntad organizadora expresa y son presentados como figuras cuya historia —la que se va trazando— es una hipótesis que no tiene confirmación: "A la mañana siguiente te levantarás temprano" es una frase que condensa toda la manera de contar. Pacheco, por su lado, parte de un hecho, un personaje que está sentado en un parque y otro que lo mira desde una ventana; se ignora quiénes son y qué hacen pero el narrador empieza a conjeturar y cada momento de la conjetura (veintisiete) tiene que ver con la realidad, por un lado porque todas las posibilidades podrían verificarse, por el otro porque ima-

ginarlas y formularlas es despertar el conjunto, poner en marcha un sistema en el cual lo único que está descartado es la distancia entre los dos personajes y, más todavía, la distancia entre autor y narradores. De lo cual surge una idea de fusión que, dada la índole de las conjeturas, es inmediatamente moral: no estamos a salvo de ningún crimen, ni siquiera de los que no hemos cometido. Las preguntas originarias, aun aquellas en las que la identidad misma es puesta en tela de juicio, no implican una actitud históricamente evasiva sino, al contrario, un compromiso acaso más profundo que el que esgrime el realismo de la conciencia afirmada y proclamada como sin fronteras ni barreras.

IV

Es claro que las modificaciones que esta concepción del personaje presenta no agotan todas las modificaciones que caracterizan la actual literatura latinoamericana; repito, el personaje es sólo "un" elemento entre otros y cada uno por su lado, algunos más o menos, han ido siendo variados, estimulados o puestos en tensión a partir de la misma actitud profunda de autocuestionamiento que es como el centro ciclónico, originante de los cambios. Esos "elementos" no son demasiados pero sí los suficientes como para permitir un cierto número de combinaciones, cada una de las cuales da lugar a un texto. Conviene hacer una enumeración de los elementos: Personajes (P), Procedimientos de relato (R), Tema (T), Descripciones y Explicaciones (DE), Ritmo (Ri), Lenguaje empleado (LE).[6] Y bien,

[6] En mi libro *Procedimiento y mensaje en la novela,* Córdoba, Universidad Nacional, 1962 trato de poner en evidencia la existencia, génesis y comportamiento de los "elementos" pero me ocupo fundamentalmente del Procedimiento de relato cuyas cinco posibilidades examino en detalle.

dados estos elementos la combinación | T DE P Ri R LE | dará una figura textual diferente de la combinación | P LE DE T | y cada una de estas combinaciones (el orden de los elementos es indicativo de la mayor acentuación dentro de cada combinación) configura o describe una novela; esto quiere decir, correlativamente, que toda novela —existente o posible— debe su forma peculiar, su identidad, a una cierta disposición de elementos que puede analizarse y describirse. Pero también hay que decir que la combinación se lleva a cabo gracias a cierta energía organizativa que proviene sin duda del lenguaje del que la novela es una manifestación o un resultado. De este modo, combinación equivale a organización. Ahora bien, las combinaciones se realizan, por consecuencia, según modelos prestados por combinaciones que organizan el lenguaje; se puede por lo tanto homologar ambos niveles, lo que permite comprender que, dados ciertos elementos, las combinaciones —las novelas— son innumerables (en el lenguaje, a partir de cierto número de sonidos se llega a producir infinitas frases o, como quiere Humboldt para la gramática, un sistema finito de reglas engendra una infinidad de estructuraciones superficiales y profundas ligadas de manera apropiada).[7] Pero cada combinación presenta uno o varios elementos más desarrollados que otros, de modo que la forma definitiva de la novela reside en o depende de dicho reforzamiento: puede

[7] Cf. *Change*, Nº 1, Paris, 1968; Noam Chomsky, "Linguistique et étude de la pensée": "Pour utiliser la terminologie de Wilhelm von Humboldt au début du XIXe siècle une grammaire doit faire un *usage infini du moyens finis*". Y Jean-Pierre Faye, refiriéndose a Chomsky: "Et qui nous fait entrer dans la production même, de la langue par elle-même: pouvoir de produire un nombre infini de séquences avec un nombre fini d'éléments, de produire "des concepts jamais entendus".

ser comprendida mejor o mejor visualizada al comprenderse o captarse el elemento cuyo desarrollo ha predominado; de esta manera podemos decir que la forma de la novela psicológica, por ejemplo, tiene como centro organizador el "elemento" personaje (**Los siete locos,** de Roberto Arlt), para la novela social, en cambio, el elemento organizativo es el tema (**La ciudad y los perros,** de Mario Vargas Llosa o **Los dueños de la tierra,** de David Viñas) en tanto que en una novela como **Paradiso,** de José Lezama Lima, la explosión originadora se da en el lenguaje en estado puro, lo que se nos cuenta crece sobre las tensiones que aparecen en un lenguaje que se despierta y la "novela" es básicamente un trabajo sobre cierto lenguaje siendo accesorias todas las demás circunstancias, personajes, procedimientos de relato, etcétera.[8]

Sin duda que esta idea de las combinaciones de elementos como figuras de la organización de la novela nos ofrece una ampliación de criterios para acercarnos más íntimamente a las transformaciones operadas en la forma de la literatura latinoamericana actual a partir del núcleo que llamamos autocuestionamiento; no dejaré de aprovechar esta posibilidad en el curso de este trabajo pero me parece que no será vano reflexionar un poco más acerca del "personaje" aunque más no sea para no dejar de lado el hecho de que tanto éste como los otros "elementos" tienen una génesis y una historia y han producido resultados diversos de acuerdo con las condiciones de su aplicación.

La novela, ya lo dijimos, es antropológica fundamen-

[8] Cf. Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos,* Méjico, Siglo XXI, 1967: "Por qué no ha de aceptar que los personajes de *Paradiso* hablen siempre *desde la imagen,* puesto que Lezama los proyecta a partir de un sistema poético, que ha explicado en múltiples textos..."

talmente en lo semántico (mensajes y sentidos que salen del hombre y vuelven a él) pero también, por lo mismo, es antropomórfica tanto por los sentidos que moviliza como porque el personaje —que representa al hombre dentro de la novela— es el movilizador: es él quien provoca la concentración lingüística de la cual se desprenderá una forma reconocible. A su vez, si el lector entiende esa forma es porque comparte con los personajes un modo de ser, porque ambos participan del mismo sistema: se identifica con ellos porque a través de ellos los signos que residen en el texto se le hacen descifrables. Por su lado, el autor construye sus personajes siguiendo el dibujo efectivo o virtual que conoce en las personas, los singulariza respetando, variando, negando ciertos modelos en cuya elección transcurre seguramente la primera etapa de la génesis de la novela. Y bien, la determinación precisa de este momento nos ofrece un campo de análisis describible: en primer lugar, la elección de los modelos es indicativa, por qué algunos y no otros (militares en Vargas Llosa, empleados en Benedetti); en segundo lugar, correspondería precisar qué hizo con los modelos, o sea qué personajes obtuvo; en tercer lugar, habría que ver desde dónde los muestra gestándose y actuando. Este último campo propone, a su vez, dos perspectivas posibles: a) los muestra desde dentro de sus conciencias, nos hace creer que está metido en esa interioridad que se está articulando; b) los muestra desde una conciencia exterior, como quien describe. Si elige a) se le favorecen las fusiones o, por lo menos, es muy difícil guardar distancia; si efectivamente no la guarda, si se produce la fusión, lo que hace es decirse a sí mismo a través de las figuras elegidas, en suma se elige a sí mismo como modelo; si elige b), la exterioridad puede crear un distanciamiento tan grande que la elección del modelo puede

perder sentido ya que el personaje así conformado, de este modo singularizado, se separará excesivamente de él y, por lo tanto, de las razones que lo impulsaron a elegirlo.

Esas posiciones extremas indican los límites que pueden detener una crítica que quisiera tener en cuenta todos los elementos que intervienen en la producción de un texto, desde la forma de los personajes hasta el campo motivacional del autor, pero más importante todavía es el hecho de que en esos dos extremos se debate toda construcción de personajes en la literatura latinoamericana actual: fusión o ajenidad son las acechanzas, contra ellas se debe luchar. Desde luego que dentro de cada una de ambas salidas hay matices enriquecedores pero más frecuentes son las soluciones de compromiso entre interioridad y objetivismo, entre realismo todavía vigoroso y conciencia que se describe. En mi opinión, este último es el camino más adecuado si viene acompañado por un distanciamiento tal que permita una transformación del modelo en personaje; si no, es muchas veces el refugio de monótonas confesiones personales tecnificadas mediante el monólogo interior. Tampoco está cerrado el camino para una aproximación a los personajes desde miradas exteriores, pero a condición de que las primeras capas sean atravesadas y el modelo se transforme según necesidades del autor.

Claro que todo esto no quiere decir que un riguroso aislamiento en cualquiera de los extremos no dé resultados ni impida grandes saltos significativos; así, por ejemplo, la estricta objetividad siglo XIX o siglo XIII con que Gabriel García Márquez (**Cien años de soledad**) exhibe sus personajes no impide sino que favorece un complejo ordenamiento mediante el cual muestra, en una especie de impresionante fresco, los principales tipos y conflictos tradicionales latinoamericanos (el modelo

seguido) y, por otra parte, a través de la confusa genealogía que va dibujando los conduce al plano del mito (la transformación del modelo).[9] Hay, desde luego, una riqueza verbal correlativa de una imaginación fuera de lo común pero el pasaje de tipos representativos a personajes míticos se produce en virtud de la insistencia en presentarlos de afuera, como puros actuantes, hasta el punto en que a fuerza de estar en sí mismos se desbordan, empiezan a representar en el espíritu del lector más allá de los términos en que son descriptos. Mario Vargas Llosa, en **La casa verde,** emplea el mismo esquema aunque lo tecnifica más: los personajes son enfocados casi por un objetivo que registra lo que hacen y dicen sin inflexiones; la zona de distancia del narrador está creada por este mecanismo y los personajes, tan librados a sí mismos, empiezan a ganar terreno, se convierten en figuras que en su descarnamiento representan situaciones, tipos, climas paradigmáticos, un poco como las imágenes de la iglesia, tan expresivas en su despojo. En la otra punta, José María Arguedas (**El zorro de arriba y el zorro de abajo)** [10] propone un personaje que no sólo habla en primera persona, ligándose con el narrador, sino que ambos, o esta nueva figura única que resulta de la fusión, llevan el nombre del autor: la distancia ha desaparecido totalmente, pero porque este personaje es trazado en el borde de las conveciones literarias el modelo se transforma y el personaje se aleja del autor, se trasciende y se generaliza.

En términos generales, podemos señalar que la existencia de líneas extremas, con lo que cada una consigue y con lo que la limita justifica tentativas de equilibrio

[9] Cf. Propp, "Les transformations des contes fantastiques", in *Théorie de la littérature,* Le Seuil, Paris, 1966.

[10] Hay un anticipo de esta novela en *Amaru* Nº 6, Lima, 1968.

tal como pueden aparecer en **Cambio de piel**, de Carlos Fuentes, o **Los hombres de a caballo,** de David Viñas. Los personajes de las dos están trabajados como haciéndose cargo de ambas tendencias y con un evidente esfuerzo por conseguir una síntesis: los personajes son vistos de afuera y son mostrados de adentro sin duda, pero la voluntad de integrar las dos perspectivas es todavía más notable que el punto que las contenga, el punto en el que se pasa de una a otra como en un continuo: desde luego que èste es un objetivo complicado: gente como el propio Fuentes **(Aura)**, Cortázar **(Bestiario)**, Bioy Casares **(Historia prodigiosa)** han intentado resolverlo por el lado de lo fantástico; todos estos ensayos son sumamente interesantes pero tienen limitaciones porque si se trata de mostrar personajes que sean su adentro y su afuera al mismo tiempo, sustrayéndolos de la mera verosimilitud por añadidura latinoamericana, si se trata de reducir los mencionados peligrosos extremos, la salida fantástica aparece como reduciendo todo el problema a una cuestión de inverosimilitud semántica lo que produce una nueva parcialización (ver **Communications** Nº 11, Paris 1968, diversos artículos sobre la "Verosimilitud").

V

El otro elemento cuyas variaciones quiero considerar es el procedimiento del relato. Empecemos por recordar que para el realismo tradicional la unidad de lo que se cuenta reside en el punto de vista desde el que se lo hace: es la mirada realista quien analiza lo que le es exterior, lo ordena, lo jerarquiza y le da sentido. Esta mirada se deposita en un narrador que, presumiendo de objetivo, cuente en tercera persona todo lo

que maneja; el narrador es una convención, es quien comunica los dos ámbitos, el real y el imaginario; su diferencia con el autor consiste en que es él quien narra desde el interior del relato mientras que el autor escribe, realiza un trabajo, una actividad real. La convención es necesaria porque la separación debe ser mantenida y, por otro lado, hay que llevar adelante el relato según leyes de narración humanas y reales. Ahora bien, igualmente convencionales y necesarias son las dimensiones en las que la mirada "objetiva" opera: así como lo que la mirada ve nos es contado de forma que parezca verdadero, el tiempo en el que se va llevando a cabo la mirada es arreglado para que parezca verdadero, generalmente es arreglado de modo lineal y cronológico, y el espacio, concebido como marco puro o perspectiva pura, es presentado como un continuo que sale de la mirada y retorna a ella como única manera de ser aprehendido y comprendido. Creo que de ahí sale la sensación de falta de relieve que produce la novela realista; la conjunción de las tres convenciones se dirige al lector como para que no pueda no tener una respuesta unívoca, coincidente con el "punto de vista" inicial.

Pero el realismo no es "el" realismo sino los intentos realistas y en cada uno de ellos la limitación de base puede reducirse ya sea porque las relaciones entre mirada, tiempo y espacio no son necesarias y mecánicamente confluyentes sino a veces muy quebradas y dialécticas, ya porque la experimentación sienta también allí sus reales, sino en los tres elementos en alguno por separado. Por dar un solo ejemplo, el objetivismo "avant la lettre" de Antonio Di Benedetto [11], descripción de ambiente desde los objetos mismos,

[11] *El abandono y la pasividad,* en *Declinación, Ángel,* Biblioteca Pública San Martín, Mendoza, 1958.

como si la mirada fuera la de ellos y no la de alguien exterior, se inscribe en una tentativa esencialmente realista pero de ninguna manera el efecto es superficial, seguramente porque el desplazamiento del punto de vista desencaja las relaciones, rompe la conjugación asfixiante. La experiencia de Di Benedetto es ejemplar y muestra, ante todo, un cierto marco dentro del cual son posibles muchas otras transformaciones; así, una de las más importantes, el relator en primera persona que en la novela tradicional, renacentista y burguesa, solo era tolerado en el interior de un relato en tercera; este nuevo procedimiento se hace cargo de una nueva perspectiva y la formaliza, anuncia que la "mirada" que intenta reintroducirse en los personajes y de allí saltar nuevamente al exterior es otra, si se quiere menos convencional, en todo caso, si esta novedad no deja por un lado de ratificar el principio mismo de la verosimilitud (puesto que esa nueva mirada sería más eficaz y "verdadera") por el otro muestra que los instrumentos deben adaptarse. Valga esta conclusión para subrayar el alcance crítico que tiene un nuevo procedimiento.

Creo que en Macedonio Fernández hay que buscar la primera inflexión sistemática de los procedimientos. ¿Desde dónde se cuenta en su **Novela de la Eterna?** No desde el punto de vista de alguien que presume verlo y saberlo todo desde afuera sino claramente desde el interior del relato mismo; Macedonio da todos los rodeos imaginables para asegurar esta modificación: al que habla —el narrador— cubre varios planos simultáneamente, se mete en todas partes, sostiene diálogos con los personajes sin serlo él, amonesta al autor desde el mayor peso de trabajo que le toca, permite la intromisión de lectores en las conversaciones de personajes, elige y elimina o inventa personajes

como quiere. Asume, entonces, explícitamente, estridentemente, toda la capacidad de intromisión del narrador, la "omnisciencia" del narrador tradicional pero, por otra parte, del mismo modo que el autor, como organizador, convoca elementos reales para dar forma a un mundo imaginario; el narrador, dentro del relato, es quien une elementos que aparecerían con un desorden total si no fueran puestos en contacto y relación y no se les diera un sentido. Las consecuencias son importantes: valoración del narrador como "elemento" fundamental de la narración y, correlativamente, destrucción de la homogeneidad del narrador que se sitúa fuera de lo narrado. Esto no quiere decir que Macedonio haya inventado un nuevo tipo de narrador, ni siquiera un nuevo procedimiento sino que al destacar su función, al categorizarla, ayuda a ver en el proceso posterior al sentido de sus variantes.

Aunque más no sea por la paulatina mayor atención que se presta a estos problemas las líneas iniciadas como puros ensayos por Macedonio se continúan en América Latina, en la mayor parte de los casos sin conocer ese formidable foco de renovación; Borges, al contrario, su gran heredero, constituye una excelente muestra de lo que puede haber dado una aplicación conciente e imaginativa de lo que Macedonio enseñaba. Pero la continuidad mayor reside en el hecho de que aparecen novelistas y cuentistas que exasperan la búsqueda de funciones del narrador y de procedimientos nuevos. Es claro que también en este sentido hay que distinguir entre los experimentadores puros y los que aceptan experiencias hechas por otros y las generalizan. En el primer caso, voy a mencionar a Alberto Vanasco y a Vicente Leñero, en el segundo a Juan Rulfo y a Guillermo Cabrera Infante.

De **Sin embargo Juan vivía** ya hemos hablado: su

narrador en segunda persona y su futuro cumplen dos funciones: mostrar cómo el narrador es el organizador de la acción y cómo toda la acción es hipotética. Agreguemos que frente al tiempo típico del relato, el indefinido de indicativo, tiempo de lo ya cumplido, de lo que se puede medir y referir, el futuro se nos muestra como lo quebrado y heterogéneo, lo que reside en la imaginación o la reflexión crítica más que en la ponderación: la historia deja de ser algo que se cuenta para ser algo que se construye. Sin duda que hay aquí un forzamiento de las funciones clásicas del narrador: sobrepasadas, exigidas y puestas en otro nivel expresan tanto la insignificancia de los sistemas creados por una mirada que clasifica en vano lo que no consigue ver ni contar como una propuesta de trabajo a partir de una desnudez fundamental. Procedimiento e historia son así homólogos: al perder la una su carga, al convertirse en tarea, el procedimiento se sacude igualmente la suya, es decir todo lo que en la literatura es recibido y asfixiante, aquello de la literatura que impide la creación literaria.

Leñero, en **Los albañiles**, diluye el perfil de los personajes y una atmósfera de "todo es posible" se instaura, lo que no quiere decir cualquier cosa sino encuadres nuevos, sistemas que no se recortan necesariamente sobre los "sí" y los "no" que regulan nuestro conocimiento.

Es claro que estas conclusiones son esquemáticas y hasta apresuradas (conjetura pura incluso debe ser esto para algunos) y sería riesgoso aplicarlas a la totalidad de la literatura latinoamericana, lo que no impide comprender que detrás de la extrema experimentación se erige un circuito que va desde el autocuestionamiento inicial, pasando por el campo de las modificaciones formales, hasta zonas en que se debaten

problemas de conocimiento que en su formulación específica solo metodologías muy desarrolladas pueden abordar. Pienso que las siguientes reflexiones de Chomsky pueden aplicarse a lo que está buscando la narrativa latinoamericana actual: "No me parece inverosímil que en este preciso momento del desarrollo del pensamiento occidental haya habido la posibilidad de ver nacer una ciencia psicológica que no existe todavía, psicología que aborde, por empezar, el siguiente problema: definir muchos sistemas posibles de conocimientos y de creencias humanas, los conceptos en los términos de los cuales esos sistemas se organizan y los principios que los justifican".[12] Es posible que el sentido general de nuestros análisis nos aproxime a esta perspectiva, haría falta, de todos modos, establecer los pasajes en particular así fuera solo en las obras más representativas; aun a simple título de hipótesis este nada trivial encuadramiento vendría a ser la condición esencial de su riqueza significativa —condición, a su vez, en los mejores casos, del despertar del mundo de los lectores— pero más aun convertiría a la novela latinoamericana en una fuerza de transformación en el nivel del pensamiento y de la conciencia conectado, por lo tanto, con el general e irrefrenable movimiento latinoamericano hacia la creación de sus nuevas formas, es decir su revolución.

Para entrar en el segundo aspecto, podemos decir que **Pedro Páramo,** de Juan Rulfo, por ejemplo, presenta una historia fácilmente filiable: pertenece a la tradición de la novela rural latinoamericana, subespecie novela social, en la que lo principal consiste en describir las características bárbaras de la vida campesina y en denunciar las ferocidades, injusticias y

[12] N. Chomsky, "Contributions de la linguistique à l'étude de la pensée; en *Change* N° 1, Le Seuil, Paris, 1958.

explotación. Novela social y de la tierra, presenta sus contenidos explícitos mediante un conjunto de procedimientos que no tienen por objeto disminuirlos sino trascenderlos aunque asumiéndolos: el tema es aquí fundamental pero es como una base, una trama sobre la que los procedimientos van tejiendo las significaciones. De este modo, un primer narrador en primera persona permite la aparición de otro también en primera; concluida su intervención se entrecruzan (Juan Preciado y Eduviges) haciendo que se entrecrucen también dos planos, tiempo y noción de realidad, un vivo y una muerta; el primer narrador muere y sin embargo el relato continúa; después hay un relator en tercera, que retoma un incidente y lo desarrolla: el retrato de Pedro Páramo, la descripción ambiental y la prolija revisión del mito mejicano de la muerte, van tomando forma a partir de todas estas maneras de narrar que no procuran enfoques diferentes de una misma realidad sino simplemente complementaciones, datos que se acumulan y que como provienen de distintas perspectivas atomizan una mirada y reagrupan, como en la pintura puntillista, al objeto en un instante. De acuerdo con el tema y los personajes no podría dejar de pensarse en el muralismo mejicano pero la gama de procedimientos aplicados nos lleva al puntillismo; el cruce es enriquecedor, la adopción de ciertas técnicas permite dar un salto e imaginar que detrás del contenido tradicional, más eficazmente presentado, hay también un pensamiento que está en todos los niveles de la realidad y no solo depositado en la denuncia, de por sí valiosa, no preciso insistir.

En cuanto a **Tres tristes tigres**, de Cabrera Infante, sobre la descripción de la noche habanera y los conflictos, aventuras o problemas sexuales e intelectuales de un grupo —tema corriente en la literatura realista

urbana— se aplica una diversidad de procedimientos que podrían tal vez reducirse a uno solo: acumulación yuxtapuesta de relatos y, por lo tanto, de narradores. De a poco se va incorporando una acción, gracias a esos narradores que componen un grupo, por cierto, pero en el cual ninguna mirada se aleja privilegiadamente; todos empiezan por contarse a sí mismos —confesión— y por eso son protagonistas alternativamente, con lo que muestran no tanto una tendencia a igualar a los personajes —que también lo hacen— como un principio: que no hay diferencia entre narrador y personajes, que las funciones son intercambiables. Pareciera que se atribuye un nuevo papel al narrador: por un lado es quien cuenta, no se puede entender el cuento sin él; por el otro tiene la misma consistencia y materia que los personajes. Recuperamos aquí una conclusión que se nos había aparecido con toda claridad al hablar de Macedonio: el narrador pertenece al sistema tan sustancialmente como cualquier otro de los elementos, personajes y tema, que se reconocían como indispensables en toda arquitectura narrativa. Pero también vemos cómo experiencias ampliatorias de sus alcances pueden integrarse en un esquema cuyas finalidades no son nuevas en su totalidad. La significación de estas apropiaciones no puede sino ser positiva: el instrumento en su conjunto es renovado, su mayor riqueza lo aleja de la insignificancia y la extinción.

VI

Recapitulando: el narrador es un "elemento" que toma forma a partir de una mirada ordenadora que, a su vez, se sitúa en una perspectiva; consecuentemente, se

reordena el tiempo y el espacio, categorías primarias de toda perspectiva. Lo que llamaba "procedimiento" de relato consistirá, entonces, tanto en el modo de tratar la mirada (el narrador), como en el modo de tratar el tiempo y el espacio. Ahora bien, el signo de las modificaciones operadas en el campo del narrador es la fragmentación y la permutabilidad de las miradas; lo que ha ocurrido con el tiempo y el espacio en la narrativa latinoamericana acentúa aun más esta tendencia: la expresión de un tiempo lineal o de un espacio como ambiente ha sido sometida a un duro ataque del cual las consecuencias pueden medirse en los cambios producidos. Ya lo podemos observar en la novela de Rulfo en la que la narración, al avanzar mediante un sistema muy complejo de retrocesos, rompe la linealidad temporal: un segmento narrado hasta cierto punto, luego recomenzar para recuperar el punto inicial del primer segmento, luego nuevo desarrollo del primer segmento en el punto abandonado, luego nuevos retrocesos cuando aparecen ciertos personajes. El resultado es una malla de líneas que no diluyen una acción llena de sentido desde un punto de vista histórico pero que proponen sobre todo una experiencia del tiempo tratada como un objeto de conciencia, incrustado en una memoria, fijo como una estampa o como un traumatismo cuyas raíces se están investigando. El retroceso, el raconto y la fragmentación son formas de la recuperación de esa memoria, tratamiento similar al del psicoanálisis y, como en el psicoanálisis, en la medida en que configuran un objeto, crean un espacio, el lugar novelístico donde transcurre todo el intento recuperativo. Este espacio es igualmente discontinuo y no es el campo de una mirada apropiativa como en la vieja novela rural: está abierto y es ampliable y permite desalojar de sus repliegues, como en un

acto de abreacción, la imagen que se narra pero al mismo tiempo permite que se traspase a otras conciencias, las de los lectores; la imagen se objetiva de este modo y se muestra en sus significaciones esenciales: la realidad actual y verificable pasa a ser la "vida muerta" o, mejor dicho, la alternancia de vivos y muertos que no están solo en el tema novelístico sino en el mundo que ha dado sus modelos al autor.

Yo creo que no hay relato latinoamericano actual que no trabaje de este modo ambas dimensiones. Incluso en los que más parecen respetarse las normas clásicas, como el de Gabriel García Márquez **(Cien años de soledad)** donde la historia comienza en un momento preciso y concluye años después, los aconteceres se embrollan, se mezclan los actos de los personajes, la actividad de unos se inscribe en la permanencia de otros que de pronto despiertan de extraños olvidos y abandonos y se crea una zona difuminada, borrosa, cíclica inclusive gracias sobre todo a los nombres que se repiten como si el transcurrir del tiempo estuviera dificultado por la falta de diferenciación. Para no abundar en análisis, quiero recordar que lo cíclico es ante todo resultado de un movimiento acumulativo, como si no hubiera una racionalidad sino solo necesidades; de este modo, la casa de los Buendía y Macondo mismo van creciendo explícitamente pero la figura que trazan se disuelve, no se sabe ya más la forma de una y otro. ¿Acaso se funden con el pantano del que salieron gracias a una voluntad y a la energía fundadora del mito del incesto? El espacio resulta así en **Cien años de soledad** un producto del tiempo y se superpone, como los actos de los hombres, al espacio real: la historia es precisamente la expresión de este trabajo, a la vez heroico, a la vez mítico, a la vez inútil.

Estas nuevas maneras de tratar narrador, tiempo y

espacio presentan ante todo el interés del cambio que han producido en la fisonomía total de la narrativa latinoamericana. Además, a través de las expresiones más logradas, surge también la imagen de un poder en ejercicio, el poder de transformación. Creo que **Rayuela**, de Julio Cortázar, pone bien en evidencia este segundo aspecto. En ese texto, las tres instancias del procedimiento aparecen bajo el común signo de una fragmentación que cubre la presentación misma del material: la recomendación de dos lecturas, una ordenada de acuerdo con cierto hilo argumental pero discontinua de acuerdo con la paginación, y otra seguida de acuerdo con la paginación pero discontinua de acuerdo con el hilo argumental, ofrece de inmediato la imagen de una ruptura buscada y que se presenta como una crítica a todo criterio de composición, o por lo menos a los criterios regulares o a los que tratan de adaptarse a las exigencias (supuestas) de facilidad del lector. Es evidente, **Rayuela** es una declaración de fatiga de una manera retórica de organizar el relato, cada uno de sus fragmentos rompe la ley de un comienzo, un medio y un fin, por no mencionar nada más que un principio muy general. Y esto no significa falta de desarrollo de los temas sino un desarrollo que el lector debe completar mediante su memoria narrativa pero también mediante su propio poder de creación, exigido hasta la fusión de su inteligencia con el texto que le es entregado. Los contenidos básicos del texto, los conflictos que ahí se dramatizan son en cierto modo corrientes pero en la forma rota de ordenarlos se está expresando la manera rota en que en realidad se los vive: el desorden y la fractura son la respuesta a una apariencia de conocimiento, una rebeldía contra el orden represivo de la inteligibilidad que no se pone en cuestión, de la lógica que no se alza contra sí misma,

de la verdad que se contenta con la imagen que una vez tuvo de sí misma.

En cambio, todo lo que **Rayuela** pretende discutir es culminación de un proceso, expresa necesidades de ruptura que no llegan a canalizarse en el orden social en el cual la cultura obra represivamente, impone y sanciona lo bien concluido, lo ya conocido; **Rayuela** es entonces tanto experiencias anteriores de las que Cortázar aprovecha como lecciones que otros escritores extraen y evoluciones posteriores del propio Cortázar. Y si **Rayuela** es la prueba del poder de transformación a que antes aludí, las obras posteriores de Cortázar expresan lo que viene después de la revuelta técnica que implica. Lo que abre una puerta importante, un aspecto que no se puede dejar de lado.

VII

Rayuela ha indicado ciertamente muchos rumbos a la narrativa que sigue y que la sigue. Esto se debe, sobre todo, a la libertad con que se comporta en relación con los procedimientos de narración. A partir de **Rayuela** todo lo que concierne al relato como organización se jerarquiza, un campo teórico y práctico se empieza a justificar. Pero precisemos: ni temas ni situaciones, tal vez ni siquiera en este caso personajes, son mayormente nuevos, incluso pertenecen al repertorio rioplatense; lo nuevo es la libertad en los procedimientos lo que permite la articulación de significaciones nuevas sobre contenidos en cierto modo viejos. Esta libertad, repito, se manifiesta en una forma exterior rota lo que sin duda tiene contenido crítico: la fragmentación rompe una manera de contar que se pretende homogénea y cuyo manejo, los secretos del

manejo, confiere un poder indiscutible que se deposita en el escritor, que es quien posee la capacidad de contar con técnica impecable. A partir de ese poder, el escritor es considerado como un representante especial de la especie, no es un obrero ni un productor, es un "creador". Todavía hoy esta imagen es difundida y cuesta discutirla, aunque su difusión corre a cargo de una organización social, un sistema o un conjunto de sistemas que además son quienes la determinan: el escritor así sacralizado sería un agente privilegiado de una cultura a la que le da sentido mediante el ejercicio de su poder; además, el escritor practica su poder realizativo como un modelo destinado a fascinar tanto a otros escritores como a los lectores y a esos híbridos llamados críticos; la técnica magistral, que provoca más reverencias cuanto es más perfecta, une a esos tres polos y parece constituir la cifra de la inteligibilidad: más admiro y reconozco una gran técnica más me identifico con ella, pues soy capaz de valorarla, más me potencio en el olimpo de las excelsas capacidades humanas. La fascinación, entonces, es casi una necesidad, el cemento que rellena los resquicios de un sistema, la forma de manifestarse del dios padre ordenando la existencia de los hijos, queriendo prolongarse en ellos mediante su paralizante majestad.

Pero la "técnica" no es atemporal sino histórica: después de siglos de búsquedas conoce su momento institucional en la época burguesa y luego su desintegración irreprimible a comienzos del xx. Lo que ocurre entonces no se da en el orden del reemplazo de "una" técnica por "otra" sino que la idea misma de "técnica" pierde su encanto y comienza a ser desalojada de su sitial, empieza la desmitificación, el verdadero héroe de la novela burguesa, el autor, es despojado de su aureola y se le ofrece, en cambio, el gran

campo de la experiencia de la narración: experiencia de formas pero también del propio cuerpo cuya consistencia —no hablemos de su eficacia— se pone dramáticamente en juego. De este modo, Joyce —por no dar más que un ejemplo— desplaza el núcleo organizador de su obra, lo saca de su gran oficio y lo instala en los elementos narrativos mismos: **Finnegan's Wake** va a ser un montaje constituido sobre el paradigma mundial de las palabras. Joyce se propone internarse en la masa sonora que toda la cultura ha logrado acumular para buscar allí una organización que la gran técnica no puede ni siquiera entender.[13]

Tarde quizás para Latinoamérica (pero Macedonio desde 1923 ya lo había comprendido) el fragmentarismo de **Rayuela** se inscribe en parecida tentativa de destrucción de la "técnica" como poder supremo: el espejo roto es lo primero que se ve como resultado de las múltiples experiencias, detrás de él, o después de haber unido los fragmentos y comprendido la fragmentación, se erigen nuevos planos: el principal es el de la organización en forma de "modelo" a que se llega, un modelo que no se impone ni concluye pues su inteligibilidad no es presentada "en sí" sino proyectada en la capacidad de desciframiento del destinatario que lo termina, lo adapta, lo connota, lo internaliza, lo rechaza, lo vive. Como dice Cortázar, el lector deja de ser "hombre" y actúa.

En este momento —esencialmente destructivo— la idea de montaje de un modelo es una salida concreta, una posibilidad de sustraerse a la presión fascinadora de la técnica, instalada en la conciencia como un superyó censurante y corrector. Pero la idea de montaje sirve también para otra cosa, sirve para denunciar la

[13] Cf. Jean-Pierre Faye, "Montage, Production", en *Change* Nº 3.

relación que puede existir entre cultura, forma e individuo: el montaje es un sistema o un conjunto de sistemas de estructuras móviles, alterables, reemplazables física (sonora) y significativamente que tiende a mantenerse sobre conceptos de fluidez y movilidad; este esquema homologa el esquema cultural, su organización tiene un eco en la organización de los actos sociales, el individuo ve exaltado su poder creador y su simultánea miseria social del mismo modo que el organizador y el lector de la palabra literaria. Ahora bien, el ataque a la "técnica" como poder, la fragmentación como resultado y el montaje como salida constituye un circuito que reposa sobre un impulso crítico previo: hacer explotar la razón, investigar el pensamiento y el conocimiento, tratar de llegar a la raíz de la totalidad en un intento de romper apariencias y convenciones. ¿Se logra este objetivo? En todo caso, en el ataque a la técnica culmina el sistema y la capacidad de anular, con una nueva eficacia, la eficacia de la técnica: lo que empieza a importar es la riqueza de los montajes (y de los modelos) y no ya el "arte" de extraer grandes resultados de reglas fijas. No sorprenden, entonces, que entren también en vertiginosa liquidación los "géneros literarios" y que **Rayuela** no sea novela [14] así como que los diferentes lenguajes y organizaciones se traspasen, se transfieran y se integren en unidades nuevas. De este modo, en **Rayuela** el pensamiento y la reflexión se dramatizan novelísticamente, la poesía impregna, compone y define lo novelesco de **Paradiso,** la música guía la composición y el ritmo de **Siberia Blues** o **Tres tristes tigres,** las teorías lingüísticas modelan la novela en **De dónde son los cantantes,** de Sarduy, el lenguaje del cine, finalmente, es un modelo para toda clase de tex-

[14] Cf. David Lagmanovich, "*Rayuela,* una novela que no es novela pero no importa", La Gaceta, Tucumán.

tos lo que no resulta de ninguna manera extraño pues en el cine el montaje es una categoría necesaria, estructural, no se entiende el cine sin montaje.

Liberarse de la opresión de los géneros es tal vez una fatalidad que nadie ha decidido pero, sea como fuere, significa la posibilidad de recuperar una libertad sin la cual, por otra parte, la escritura es repetición. ¿Recuperarla o sentirla por primera vez? Tengamos en cuenta que esa repetición, para nosotros, fue por añadidura epigónica o sea de gestos ajenos, nuestro viejo problema de dependencia, si se quiere nuestro subdesarrollo mental y económico. Pero hay algo más: liquidar la opresión de los géneros es también un camino para moverse en el vacío que el ejercicio de la libertad promete (vacío que desconcierta, angustia o confunde a lectores que si rechazan, rechazan la pérdida de las normas y si aplauden aplauden la falta de límites, la confusión) pero no a muchos autores que de este modo se permiten remitir al cero original la organización de sus mensajes. [15] Habría, además, que ver qué significa la "libertad" del escritor dentro de un contexto sin libertad, si es una pretensión irritante o si es una capacidad de sublimación que habla de cierta salud primordial en sociedades por tantas razones comprimidas, desvirtuadas, demolidas, alienadas.

El punto en el que se tocan las formas logradas a partir de esa libertad y la comprensión de las significaciones reside en la lectura que ofrece un tiempo de reflexión que el teatro acorta e incluso veda pero es en el teatro donde los resultados de la destrucción de los límites de género son tal vez más evidentes y donde

[15] Podemos llamar a este momento "literaridad" o sea la tendencia a producir una forma a partir de cierto material verbal.

casi lo único que queda de la vieja preceptiva es la idea de espectáculo; quedan también personajes, o actores y ciertos motivos pero estos elementos son más resistentes en lo que seguimos llamando novela: quizá del mismo modo que Joyce está en la base de lo que ahora es corriente en la narrativa, en el teatro hay que referirse a Artaud y al Living Theatre como los fundadores de esa disolución de las relaciones teatrales en virtud de las cuales texto, tema, actores, luces, trajes y espectadores empiezan a cada instante de la nada, todo es imprevisible, lo que importa es el punto central de la teatralidad. A partir del movimiento destructivo ya encaminado se empieza a pisar terreno cada vez más seguro, la capacidad de formalizar funciona, es como si nuevos instrumentos, que corresponden a una nueva manera de entender la realidad, se estuvieran constituyendo para dar una nueva fisonomía a la literatura. Actitud constructiva, finalmente, que está al cabo del circuito y en virtud de la cual hemos regresado a una afirmación —otra vez— de la "técnica", lo que había nacido como disolución de los procedimientos se propone como un nuevo sistema de procedimientos. En el propio Cortázar podemos observar el pasaje: **Rayuela** era el espejo roto, la fragmentación; **La vuelta al día en ochenta mundos** es, al contrario, una acumulación de textos separados, un "collage" que formula claramente su teoría en **62/Modelo para armar:** el montaje enuncia las leyes que lo llevan a la forma y a las que no podría no obedecer del mismo modo que el "happening", amplio campo inicial de puros sentidos, recurre a ciertos principios ("falta de mediaciones, comunicación directa con objetos y personas, corta distancia entre espectador y espectáculo", cf. Roberto Jacoby, "Contra el Happening", en Oscar Masetta y otros. "Happenings", Jorge Álvarez Editor, Buenos Aires, 1967) de los que no puede

desertar porque se convertiría en otra cosa, perdería su perfil significativo y significante.

Flujo y reflujo en relación con la "técnica", restauración de su fuerza. ¿Es esto necesariamente negativo? ¿No puede ser el momento segundo de una investigación? Momento justificado en el proceso aunque menos brillante o estrepitoso que el primero porque revela menos una experiencia violenta de vacío elemental que la laboriosa búsqueda de criterios estabilizados, la consagración de instrumentos cuya solidez es la prueba de sus alcances representativos, una vez agotada la experimentación. La última novela de Fuentes, **Cambio de piel,** ilustra este cambio; pareciera que hay una voluntad de institucionalizar —de consagrar— el retorno a la técnica que viene después de la liquidación de la "técnica": la narración se organiza, visiblemente, a partir de la confluencia de un conjunto de procedimientos nuevos como en una especie de fresco de técnicas — que pueden filiarse, historiarse, definirse y verificarse en su eficacia; por lo tanto, aparecen ajustados, bien engranados, coherentes, manejados con la comodidad de lo ya adquirido y, en tanto forma, se subordinan a la historia, sirven al mayor esclarecimiento semántico. Pero no pretenden expresar en sí mismos cierta actitud: otra vez el mundo aparece contado y enjuiciado pero la manera de contar no dice una palabra más de lo que está diciendo el contenido del tema y las acciones de los personajes.

Esta es seguramente la etapa que debe estar atravesando la literatura latinoamericana en este preciso momento; etapa llena de adquisiciones, de certezas y de logros pero también de contradicciones y de insatisfacción puesto que para nadie es un misterio que el triunfo de una literatura es solo una metáfora del triunfo de una cultura y un pueblo y que en Latinoamérica la cul-

tura y los pueblos —salvo en mi opinión en lo que se refiere a Cuba— disten en el presente de ese triunfo que los espera en algún codo de la historia. Y si en la constitución de esa metáfora, que nos ha estimulado y sacado del aislamiento, ha intervenido como núcleo engendrador el autocuestionamiento, como la realidad social y cultural no han variado —y aunque variaran— el autocuestionamiento ha de seguir jugando un papel en las etapas que nos esperan: hará producir nuevas formas, nuevas rupturas y reconciliaciones y con todo ello nuestra literatura seguirá aproximando pautas para nuestra nueva realidad. La literatura latinoamericana no dejará de hacer preguntas, como de una u otra manera nos lo sugiere el texto de Arguedas citado más arriba; esas preguntas — y en Arguedas se ve muy bien que ante todo están dirigidas a sí mismo pero que al formularse se sacan de adentro para ponerlas en la totalidad: la pregunta que se hace forma y la forma que se hace interpretación.

VIII

Aparte de este mecanismo productor, quiero llamar la atención sobre lo que creo que es una formulación explícita del autocuestionamiento: es el diálogo, cuyas características en la novelística actual se ofrecen como un indicio de efectos más generales.

El diálogo es, por supuesto, una estructura corriente en la narrativa pero lo que motiva la observación es el hecho, absolutamente frecuente, de que está extrapolado de la acción y se propone dilucidar cuestiones de orden intelectual; el esquema es este: dos o más personajes se ponen a hablar a partir de una circunstancia cualquiera, por lo general irrelevante, y casi de inmediato

en lugar de examinar sus relaciones, o de realizar la clásica confidencia o de urdir una nueva situación, fijan los límites, alcances y repercusiones de a veces arduas cuestiones filosóficas. La verificable generalización de este tipo de diálogo suele constituir la prueba de la apertura a la crítica y el pensamiento de la novela contemporánea: los ejemplos, en consecuencia, serían muchos aunque creo que los principales, que me limito a citar, están dados por **Adán Buenosayres**, de Leopoldo Marechal, **Rayuela, Paradiso** y **Tres tristes tigres.**

Pero si esta "forma" es significativa lo es ante todo porque a primera vista parece ser un vicio antinovelístico de acuerdo con pautas que informan la buena "técnica", basada en el equilibrio y la claridad de las funciones. Desde este ángulo, un mecanismo como el siguiente es incomprensible y aun descalificable pero lo que a mí me importa es su articulación: una vez desencadenada, la conversación es irreprimible y el tema —ya lo dije— es intelectual; por momentos, sin embargo, se mencionan conflictos o situaciones vinculadas con el mundo del relato, se sugieren como claves de comprensión (un secreto lazo se establece entre conflictos presentados por el relato y problemática intelectual trascendente) pero rápidamente estas puntas son sofocadas, se retorna monótonamente a la relación casi socrática en la cual el discípulo final es, naturalmente, el lector; predomina un impulso de esclarecimiento, a contestar preguntas formuladas por una conciencia histórica que se hace cargo de lo que preocupa a una época. Por otro lado, el autocuestionamiento, tal como lo he ido describiendo, atraviesa indudablemente esta discusión pero se encarna en problemas culturales, no está encerrado en una experiencia individual. Observamos también que la vinculación que hay entre este tipo de

diálogo y la estructura total de las novelas mencionadas es débil, de modo que es difícil establecer relaciones causales; lo que más bien aparece es un conjunto de personajes dotados de capacidad de examen que jerarquiza el ámbito novelesco en el sentido de los problemas que analizan y comprenden: los personajes así capacitados muestran la necesidad de los autores de mostrar cómo pueden enfrentarse con y aun plantear en todos sus términos los complejos problemas de la cultura; los personajes son sus intermediarios y a través del contenido de lo que discuten, tratan de trasmitir su propia capacidad para manejar estos asuntos y lo que les preocupa en ellos, es decir la cultura latinoamericana en su totalidad.

Y bien, ¿por qué esa preocupación generalizada, qué ocurre en la cultura latinoamericana para obligar a considerar explícitamente sus problemas? Por un lado, creo, Latinoamérica vive desde hace algunos años un momento de acceso a la universalidad, lo que obliga a replanteos en todos los planos y niveles; por el otro, hay que tener en cuenta que para los latinoamericanos la universalidad se ubica muy precisamente en la cultura europea; si este telón de fondo existe, la necesidad de igualarse, de separarse, de dejar atrás, de comprender más que lo que la cultura europea comprende, de gozar de un sitio dentro de lo que la cultura occidental, con los resortes que si no producen enteramente justifican por lo menos esta utilización del diálogo que visto desde esta perspectiva canalizaría esa vasta puesta al día. La gran fuente de modelos no ha llegado aún a ser interlocutor, se expresa hasta ahora solo por las infinitas mediaciones de lo que aprueba o reprueba aun sin manifestarse: el diálogo es una forma de requerimiento a Europa, es estarle pidiendo que cese su silencio pero entretanto la palabra que se le pide está cubierta por

ese par de dialoguistas incesantes. Pero el público que lee tales diálogos es latinoamericano; es a él a quien se le llama la atención y a quien se le hace exhibición de cuestiones en las que puede haber o no haber reflexionado, de donde el autor, a través del diálogo de sus personajes, diálogo en realidad con Europa, hace de traductor para latinoamericanos, los está poniendo al día.

Esto nos devuelve a una situación latinoamericana corriente: la apelación a Europa, luego la lenta, penosa, angustiada digestión del alimento que se le pide, muchas veces sin embargo rechazado, muchas veces simplemente superpuesto y no al servicio de nuestras necesidades. En este esquema que dura todavía, el autocuestionamiento que hemos observado viene a ser la forma nueva del cuestionamiento que se ha hecho siempre aunque ahora, claro, las consecuencias de esa actitud, porque pasan por la perplejidad y no temen asumirla, son infinitamente más ricas y han hecho avanzar muchísimo el cambio de nuestra literatura. Lo que no impide que expresiones como la nostalgia de Europa, el rechazo resentido, la voluntad de superar la antinomia, la exhibición de méritos frente a Europa, estén en juego en casi todas las novelas mencionadas. Y si bien el diálogo intelectual configura un indicio para comprender la perduración de este conflicto, un leitmotiv de la novela de Cabrera Infante nos abre aun más esta dimensión: es el tema de la traducción, que reaparece incesantemente y sobre el cual concluye el libro: traducir bien es algo, un valor, dice un personaje "intelectual" respecto de Novas Calvo pero también "traduttore traditere". El dilema se da entre un lenguaje folklórico pobre y a lo sumo pintoresco si se lo transcribe sin más (de donde el aprecio por el esfuerzo barroco de Carpentier que lo realiza y mitifica), un lenguaje copiado que resulta artificioso y falso (de donde la ino-

perancia de ciertos autores) y un lenguaje adaptado —o traducido— que implica la única posibilidad de universalización (de donde el general respeto por Borges, gran antecedente del lenguaje en curso). El diálogo filtra esta problemática y la novela opta en general por esta tercera salida. Cabe entonces preguntarse: ¿así se plantean **todos** los escritores actuales este dilema? Al adoptar la tercera solución, ¿quedarían por eso resueltos los problemas de nuestra especificidad cultural? ¿Estamos logrando, en virtud de las formas concretas que a partir de esa tercera solución hemos conseguido, que Europa hable con nosotros, que se constituya en el interlocutor que nos evitará con su presencia que lo estemos buscando directa o indirectamente? Preguntas que necesitan nuevos análisis, aperturas que nos llevarían a investigar y tratar de entender problemas más amplios que los literarios. Baste decir, por ahora, que los sentidos que se han instaurado ya en la literatura latinoamericana conducen a las puertas de tales investigaciones; a ellas llegan y en ellas se introducen pues, a su vez, son consecuencia o resultado de un mecanismo que les ha permitido llegar al estadio de la forma: el autocuestionamiento.

Besançon, mayo de 1969.

"La perifrástica productiva en *Cien años de soledad*" fue presentado, inicialmente, en el curso que sobre *Narrativa Latinoamericana* realizara la Universidad Veracruzana de Xalapa en agosto de 1972; tomando como base esa exposición se redactó el actual artículo que aparecerá, también, en *Mélanges offertes à André Joucla-Ruau,* Aix-en-Provence.

"Producción literaria y producción social" fue presentado como apunte en el Coloquio que sobre Sociología y Literatura tuvo lugar en la Universidad de Bonn en mayo de 1973; su forma actual es posterior.

"Arte, violencia, ruptura" se elaboró como introducción a la muestra que realizara en la Galería Imagen, de Buenos Aires, el pintor Osvaldo Borda, en julio de 1973. Su redacción actual es posterior.

"Crítica satélite y trabajo crítico en 'El perseguidor' fue presentado en la Veracruzana durante el curso de agosto de 1972. Su redacción definitiva es de 1974: esta es la primera vez que se publica.

"La destrucción y la técnica" apareció tal cual por primera y única vez en el volumen *América Latina en su Literatura,* publicado por la Unesco en Siglo XXI, de Méjico, en 1973. Su título de entonces era: "Destrucción y formas". Fue escrito en 1969.

ÍNDICE

SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EI DÍA QUINCE DE JULIO DEL AÑO MIL NOVECIENTOS SETENTA Y CINCO EN FRIGERIO ARTES GRÁFICAS S.A.C. e I., CALLE PERÚ 1257 - BUENOS AIRES.